

راينر ماريا ريلكه

«كتاب الصُّور»

يليه

«قصائد جديدة»

(الآثار الشعرية - الجزء الثاني)



ترجمها عن الألمانية وقَدَّم لها

كاظم جهاد

راينر ماريا ريلكه:

«كتاب الضُّور» يليه «قصائد جديدة»

راينر ماريا ريلكه

«كتاب الصُّور»
يليه
«قصائد جديدة»

(الآثار الشعرية - الجزء الثاني)

ترجمها عن الألمانية وقدم لها
كاظم جهاد

وضع حواشيها ومهد لها بدراسة
غيرالد شتيغ

الشاعر

www.books4all.net

جميع الحقوق محفوظة للناشر (الكلمة) ومنشورات الجمل

الطبعة الأولى ٢٠٠٩

كلمة: ص. ب. ٢٣٨٠ أبو ظبي، أ.ع.م

هاتف +٩٧١ ٢ ٦٣١٤٤٨٥ فاكس +٩٧١ ٢ ٦٣١٤٤٦٢

منشورات الجمل، بغداد - بيروت ٢٠٠٩

تلفون وفاكس: ٠٠٩٦١ - ٠١ - ٦٦٨١١٨

ص.ب: ٥٤٣٨ - ١١٣ بيروت - لبنان

راينر مارياريلكه: «كتاب الصُور» يليه «قصائد جديدة» - الآثار الشعرية - الجزء الثاني

ترجمها عن الألمانية وقَدّم لها: كاظم جهاد

وضع حواشيها ومهّد لها بدراسة: غيرالد شتيغ

Rainer Maria Rilke: Die Gedichte - 2 -

(Die zu Lebzeiten auf Deutsch veröffentlichten Gedichtbände)

Übersetzung und Einleitung von Kadhim Jihad Hassan

Notizen und Fußnoten nach Gerald Stieg adaptiert vom Übersetzer

© Al-Kamel Verlag 2009

Postfach 1127 - 71687 Freiberg a. N. Germany

www.al-kamel.de

E-Mail: info@al-kamel.de

تنويهات لا بدّ منها

هنا الجزء الثاني من ترجمة المجموعات الشعريّة الكاملة التي أصدرها بالألمانيّة الشاعر النّمسائيّ راينر ماريا ريلكه Rainer Maria Rilke (١٨٧٥ - ١٩٢٦) وأشرف على طبعتها بنفسه.

وحرصاً ممّا، أنا وناشرّي هذا العمل، على توزيع مجموعات الشاعر هذه على ثلاثة أجزاء متقاربة في عدد الصفحات، عمدنا إلى إدراج القسم الأوّل من مجموعة «قصائد جديدة» في هذا الجزء والقسم الثاني منها في الجزء الثالث. إنّ الاستقلال التّام بين هذين القسمين، الذي يجعل منهما مجموعتين متميزتين ومتكافلتين في الألوان ذاته، يجرد هذا التّرتيب من أيّ تأثير سلبيّ على قراءتهما.

للإحاطة بالسياق الذي ولدت فيه الأشعار المتضمّنة في هذا الجزء وبمكانها من مجمل إبداع الشاعر، ينبغي الرّجوع إلى الدراسة الموسّعة التي وضعها جيرالد شتيغ Gerald Stieg لمجموعات ريلكه الشعريّة، والتي تتصدّر الجزء الأوّل من هذا الديوان. على أنّ الحواشي المرفقة بهذا الجزء تساهم هي أيضاً في إتحال القصائد المترجمة هنا في السياق الكلّي لآثار الشاعر.

كلّ الحواشي غير الموقّعة في هذا الكتاب هي لغيرالد شتيغ، آتية من نشرته لآثار ريلكه الشعرية في سلسلة لا بلاياد La Pléiade الفرنسية، صغّتها أنا بالعربية، مكثّفاً إيّاها تارةً وموضّحاً إيّاها تارةً أخرى. وعندما أضع من عندي حاشية أو إضافة إلى حاشية، فإنّني أصرّح بذلك تمييزاً لإسهامة الشارح عن عمل المترجم.

كاظم جهاد

كتاب الصُّور^(١)

(١) نشرَ ريلكه «كتاب الصُّور» *Das Buch der Bilder* هذا في طبعة أولى في ١٩٠٢، ثم أدخل عليه تعديلات عديدة وأغناه بالكثير من القصائد الجديدة في طبعة ثانية رأت النور في ١٩٠٦. لذا تقدّمه بعض نشرات عمله قبل «كتاب الساعات» الصادر في ١٩٠٥، وبعضها الآخر (أغلبها في الحقيقة) بعده، باعتبار أن الطبعة الثانية من هذه المجموعة، التي ألغت الطبعة الأولى، لم تصدر إلا في ١٩٠٦. مغتنيةً بقصائد مكتوبة بعد صدور «كتاب الساعات». وقد اتبعنا هنا الترتيب الأخير، بيد أنه ينبغي التأكيد على ضرورة اعتبار «كتاب الساعات» و«كتاب الصُّور» عمليّن متوازيين. فمن المتحقّق منه أن ريلكه كان تارةً يكتب قصائد وجيزة موجهة لـ «كتاب الصُّور» وطوراً يعمل على إكمال السلاسل الشعرية الطويلة الثلاث التي يتألّف منها «كتاب الساعات» (المترجم).

القسم الأول من الكتاب الأول

ديباجة^(١)

كائنًا مَن تَكُنْ، اخْرُجْ في المساء
أُخْرُجْ من حُجْرَتِكَ هذه التي تعرفُ فيها كلَّ شيءٍ؛
منزْلُكَ هو الأخيرُ قبلَ بدايةِ العراءِ،
كائنًا مَن تَكُنْ.

بعينيك المُجهَدَتَيْنِ الطَّامِحَتَيْنِ
إلى الانعتاقِ من تَلَفِ العَتَبَةِ،
سَتُطْلِعُ أَنْتَ بعناءٍ وبطءٍ شجرةَ سوداءِ^(٢)
تغرسها أمامَ السَّمَاءِ: نحيفةٌ ووحيدة.
وتكونُ صنعتُ العالمِ. ولسوفَ يكونُ كبيراً،
كَمُفْرَدَةٍ ما برَحَتْ تَتَنَعَّ في الصَّمْتِ.
وما إنْ تقبضُ إرادتَكَ على معناها،
حَتَّى تنفصلُ عنها عيناكُ بِرَفْقٍ...

(١) كتبها في برلين في ٢٤ شباط/فبراير ١٩٠٠.

(٢) صورة الشجرة هذه يمكن تقريبها من مديح الخلق الشعري في السونيتة الأولى من «سونيتات أورفيوس» (أنظرهما في آخر الديوان).

مشهد نيساني^(١)

من جديد يتضوُّع الغاب .
والحدّاتُ إذ تطيرُ تحملُ معها
هذه السَّمَاءُ البالغة الثَّقَلِ على أذرعنا ؛
ما برحَ فراغُ النهار يتخلَّلُ الغصون ، -
لكنْ في أعقابِ أصائلٍ طويلةٍ ماطرة ،
تُقبلُ السَّاعاتُ الناشئةُ وقد أكسبتها أشعةُ الشَّمسِ
طلاوةً ذهبيّةً ؛ نوافذُ مجروحة
أثناء هروبها ترتطمُ
بواجهاتِ المنازلِ النائية ،
وترفرفُ بأجنحةٍ تنطقُ بالخوف .

ثم يسودُ السَّكونُ . المطرُ نفسه ينهمرُ برقةٍ
على لمعانِ الأحجارِ الجانحِ إلى الظَّلمةِ بهدوء .
وجميعُ ضروبِ الصَّخبِ تحني هاماتها وتدلف
إلى جوفِ البرائمِ الألقّةِ لنبتاتٍ فتية .

(١) كتبها في برلين في ٦ نيسان/أبريل ١٩٠٠ . وترتيب الأبيات في وسط الصَّفحة هو من عند الشاعر ، وكان سبقه إلى العمل به الشاعر آرنو هولتز (Arno Holz ١٨٦٣ - ١٩٢٩) . و«نيساني» نسبة إلى شهر نيسان/أبريل بالطَّبع .

إلى هانس توما^(١)

قصيدتان في عيد ميلاده الستين

١ - ليلة مقمرة

يا ليلَ جنوبِ ألمانيا، يا مَنْ تنشرُ تحتَ أشعةِ البدر،
بدرٍ هوَ برقةٌ مجموعةُ أساطير،
ساعاتٌ كثيرةٌ تسقطُ بكاملِ ثقلِها من البُرج
في قلبِ أعماقك، كما في البحر.
ثم تلعو وشوشةً، وصراخٌ يتردّدُ في كلِّ صوب،
وطوالَ هنيهةٍ ينسبطُ الضمّتُ كصحراء؛
ثم تستيقظُ كمنجّةٍ (لا أحدَ يدري من أينَ أتت)
وتقولُ خفيضاً تماماً:
«فتاةٌ شقراء...»

(١) كتبها في برلين في ١٤ تموز/ يوليو ١٨٩٩. أمّا هانس توما Hans Thoma (١٨٣٩ - ١٩٢٤) فهو رسّام كان يحظى بشهرة واسعة، وضع ريلكه ثلاث قصائد مستوحاة من لوحاته نُشرت في كتاب جماعي في تقريب الفنان، هنا اثنان منها، والثالثة أسقطها ريلكه من «كتاب الصّور» وكانت تحمل عنوان «نُضج Reife». القصيدة الأولى هنا مستوحاة من لوحة توما المعنونة «عازف الكمنجة في ضوء القمر» والثانية من لوحته «نزهة متوحدّة على ظهر جواد».

مُزْتَرّاً بالفولاذِ الأسودِ، ممتطياً جواده،
يخبّ الفارسُ نحوَ صخبِ العالمِ.

في الخارج كلُّ شيءٍ: الوادي والنهار،
والصاحبُ والعدو، وفي الصّالةِ المأدبة،
وشهرُ نوازٍ والآنسةُ والكأسُ المقدّسة^(١) والغاب
واللهُ الذي وقفَ ألفَ مرّةٍ يتربّص
في كلِّ المسالكِ المحيطة.

لكنْ في درعِ الفارسِ، في ثنياه،
ووراءَ أكثرِ مفاصلهِ عتمة،
يختبئ الموتُ قائلاً في نفسه دون انقطاع:
«- متى يا ترى يثبُ السيفُ،
فوقَ هذا السّياجِ الفولاذيّ،
السيفُ الغريبُ، المُحرّرُ
الذي سيأتي ليُخرجَني من هذا المخبأ

(١) «الكأس المقدّسة»، وتُدعى أيضاً «الغزال Graal المقدّس»، كأس أسطوريّة يشغل البحث عنها جزءاً من أسطورة الملك آرثور الغالتيّة (فرنسا القديمة) يهبُ أبطالها للبحث عن هذه الكأس التي يسود الاعتقاد بأنها تلقت دم السيّد المسيح أو بأنّ المسيح وتلامذته استخدموها في العشاء الأخير المعروف بالعشاء السريّ. وإلى الأسطورة، شكّلت هذه الكأس موضوع معالجات أدبيّة وفنيّة عديدة. ويلاحظ الجوّ القروسطيّ الذي يخلعه ريلكه على هذه القصيدة تماشياً مع طبيعة اللوحة التي هي مصدر إلهامه (أنظر الحاشية السابقة).

حيثُ أمضي النهاراتِ محنيّ الظهر،
يُخرجني فأقدرُ أخيراً أن أتمطط،
والعب
وأرفعَ عقيرتي بالغناء».

كآبة فتاة^(١)

فارسٌ فتىً استولى على فكري
كقولٍ قديمٍ مأثور .

جاء ، مثلما تُقبل في الرّوضِ أحياناً
عاصفةٌ كبرى وتلفك من كلّ جهة .
ورحل ، كما تتركك في أحيانٍ كثيرة
بركةُ الأجراسِ الكبرى
في وسطِ صلاتك وحيدة . . .
فتودين أن تصرخي في قلبِ السكون
ولا تفعلين سوى أن تبكي بلا صخب
في طياتِ شالكِ الندى .

فارسٌ فتىً استولى على فكري
ومدججاً بسلاحه مضى بعيداً .

(١) كتبها في برلين في ١٨ تموز/ يوليو ١٨٩٩ ، مستوحياً على الأرجح بعض لوحات فوغلر Vogeler ، أحد رسامي القرية الألمانية فورسفيده Worpswede التي أقام فيها ريلكه في شبابه لفترة مع فريق من الفنانين التشكيليين . وكان الرسام المذكور مولعاً برسم فتاة وجواد .

كم كانت ابتسامته مرهفةً وعذبة :
كثيرًا العاج القديمة ،
كالحنين إلى الوطن ، كثلج ينهمر في يوم الميلاد
على قريةٍ مظلمةٍ ، أو كقطعةٍ فيروز
محاطةٍ بلآليءٍ نقيّةٍ ،
ومثل شعاع قمرٍ يسقط
على كتابٍ نُحِبّه .

عن الصبايا^(١)

- ١ -

الأخرياتُ سوفَ تطولُ عليهنَّ الطريقُ

صوبَ الشعراءِ المُظلمينَ؛

بلا انقطاعٍ سيستفهمنَّ من العابرين

إن كانوا أبصروا أحدهم يغني

أو يداعبُ بأصابعه الأوتار.

وحدهنَّ الصبايا لا يسألن

عن الجسرِ المُفضي إلى الصُّورِ؛

يرسمنَّ فحسبُ ابتسامةً وهنَّ أكثرُ اثتلاقاً

من أنهارٍ لؤلؤٍ تنسكبُ في كؤوسِ فضة.

كلُّ واحدٍ من أبوابِ حياتهنَّ يفضي

(١) كتبها في فورسفيده Worpsswede. وضع القسم الأول منها في ٢٩ أيلول/سبتمبر ١٩٠٠ والقسم الثاني في ٩ و ١٠ تشرين الأول/أكتوبر ١٩٠٠. وقد صغنا العنوان على الجمع لأن المقصود هنا عامة الفتيات، حتى إذا كان الشاعر يفكر لدى كتابة هذه القصيدة بفتاتين من بين مجموعة الفنانين المذكورة، هما النخاعة كلارا فيستهوف (زوجته القادمة) وصديقتها الرسامة باولا بيكر Paula Becker (التي سيكتب هو مراثيتها في ١٩٠٧؛ أنظر «جنّاز» في مكان أبعد في الديوان). رغم زواجه اللاحق، يعبر ريلكه هنا عن عدم تلاؤم العلاقة العشقية والإبداع الفني، وهو موضوع سيعود إلى طرزه في «الجنّاز» المشار إليه. وفي أغلب علاقاته مع النساء سيكون الشاعر حاضراً وغائباً في آنٍ معاً.

إلى شاعرٍ
وإلى العالم .

- ٢ -

سَيَكُونُ شعراءَ مَنْ يتعلّمون
منكُنَّ يا صبايا أن يقولوا ما تكنُ في عزلتكُنْ ؛
منكُنْ يتعلّمون كيفَ تعشَنَ نائيات
مثلما تكتسبُ المساءاتُ من كبارِ النجوم
عادةً الأبدية .

ينبغي ألاّ تهبَ إحداكُنَّ نفسها للشاعر أبداً ،
مهما اشتَهتَ عيناه المرأة ؛
أنتنَّ في خاطره صبايا :
والمشاعرُ الثابضةُ في معاصمكُنْ
سوفَ تتحطّمُ تحتَ ثِقَلِ الذيباج .

أترُكُه وحيداً في جُنيته
حيثُ استقبلَكُنْ كَنساءِ خالديات ،
في دروبِ نزهته اليوميّة ،
قربَ مصاطبٍ ترتقبُ في الظلام ،
أو في حُجرته حيثُ تتدلّى من مخملها قيثارته .

إذهبن! . . . الظلام يزحف . وحواس الشاعر
ما عادت تبحث عن أصواتكن ولا عن هيئاتكن .
الطرق يحبها هو طويلة وخالية ،
بدون هالة النور تلك تحت عتمة أشجار الزان ،
كما يحب حجرة ساكنة تماماً .
. . . وهو يسمع أصواتكن تختلط في البعيد
بأصوات رجال يتفاداهم في تبعه
فتأسى ذاكرته الطيبة إذ يفكر
بأن الجميع يرونكن .

نشيد التمثال^(١)

مَنْ يَمَحْضُنِي مَحَبَّةً كَافِيَةً
بَحِيثُ يَزْهَدُ بِحَيَاتِهِ الْغَالِيَةِ عَلَيْهِ؟
لَيَغْرُقَ أَحَدٌ مِنْ أَجْلِي فِي الْبَحْرِ
وَسَأَتَحَرَّرُ مِنَ الْحَجَرِ^(٢)، وَيَكُونُ لِي مَعَاد
إِلَى الْحَيَاةِ، إِلَى الْحَيَاةِ.

أَلَا كَمْ أَهْفَوُ إِلَى صَنْبِ الدَّمِ؛
بَاهِظٌ هُوَ سَكُونُ الْحَجَرِ.
بِالْحَيَاةِ أَحْلَمُ؛ طَيِّبَةٌ هِيَ الْحَيَاةِ.
أَوْ لَنْ تَكُونَ لِأَحَدٍ شَجَاعَةً كَافِيَةً
لِلْإِقْظَاظِي؟

لَكِنْ إِنْ عَدْتُ إِلَى الْحَيَاةِ يَوْمًا
فَمَنْ ذَا يَهْبِئُنِي أَعْلَى ذَهَبِهِ؟ -

(١) كتبها ببرلين في ١٨ تشرين الثاني/نوفمبر ١٨٩٩. وثمة ارتباط واضح بين كلام تمثال المرأة هذا وأجواء «الأميرة البيضاء»، مسرحية مبكرة للشاعر موضوعها هو التالي: طيلة اثنتي عشر عاماً من زواج شكلي، تنتظر الأميرة عاشقها الذي ينبغي أن يأتي من جهة البحر.
(٢) قد يشير تمثال الحجر هذا إلى لو أندرياس - سالومي وقد «أعدها» الشاعر إلى الحياة.

آنئذٍ سأبكي

وحيدةً، من أجلِ حَجَرِي سَابِكِي .

ما نفعُ دمي إنْ كان يَغْتَنُقُ كَالْحَمْرِ؟

لن يقدِرَ صراخُه أن يُرجِعَ لي من قاعِ البحرِ

ذلكَ الذي أحبّني أكثرَ من أيِّ أحدٍ سواه .

الجنون^(١)

دائماً هذه الفكرة الثابتة: أنا... أنا...

فَمَنْ تكونين يا مريم؟

- ملكة! أنا ملكة!

فلتجث على ركبتك أمامي، على ركبتك!

ودائماً البكاء: أنا كنت... أنا كنت...

فَمَنْ كنتِ يا ترى يا مريم؟

- طفلة لا أحد، وكنت أكثر فقراً

مما يمكنني أن أقول.

وهذه الطفلة نفسها صارت

أميرة يجثو أمامها الجميع؟

- لأن كل شيء لا يعود نفسه

عندما لا نراه بعيني متسؤل.

(١) كتبها في برلين في ٢٤ تشرين الثاني/نوفمبر ١٨٩٩. وهذه القصيدة أيضاً ترتبط ارتباطاً واضحاً بأجواء مسرحية ريلكه الشعرية «الأميرة البيضاء»، وخصوصاً بأحد أبياتها، هذا الذي يتحدث عن: «أطفال يصيرون ملوكاً».

هكذا جعلتك الأشياء تكبرين
دون أن تقدرى أن تقولي متى حدث ذلك؟
- ذات ليلة، ذات ليلة، في مدى ليلة واحدة
خاطبوني بنبرة مغايرة.
فخرجت إلى الزقاق ورأيت
شبهة ممتليء بالأوتار؛
فأصبحت مريم أغنية، أصبحت أغنية...
وظفقت ترقص من طريف إلى آخر.
وهرب الناس وكانوا من الخوف
فكأنهم التصقوا بالحيطان، -
فوحدها ملكة تقدر
أن ترقص في الأزقة: أن ترقص!...

العاشقة^(١)

أَجَلْ، إِنِّي إِلَيْكَ أَصْبُو . أَنْزِلْ،
من يَدَيَّ أَسِيلُ، وَأَضِيعُ
بِلا رَجَاءٍ فِي أَنْ أَتَمَكَّنَ مِنَ الرَّدِّ يَوْمًا
عَلَى مَا يَأْتِي إِلَيَّ، مَنِثِقًا مِنْكَ،
صَارِمًا وَمَتَصَلِّبًا وَلَا يَلِينُ .

... كَمْ كُنْتُ فِي ذَلِكَ الْعَهْدِ مَتَّجِدَةً وَذَاتِي،
لَا شَيْءَ كَانَ يَجْتَذِبُنِي، لَا شَيْءَ كَانَ يَفْضُخُنِي،
وَبَالَعَ الشَّبَّهَ بِسُكُونِ الْحَجَارَةِ
الَّتِي يَمُرُّ فَوْقَهَا خَرِيرُ الْجَدُولِ، كَانَ صَمْتِي .

لَكِنِ الْآنَ، فِي أَسَابِيعِ الرَّبِيعِ هَذِهِ،
فَصَلَّنِي بِبُطْءِ شَيْءٍ مَا
عَنْ هَذِهِ السَّنَةِ الْمَلَأَى بِظُلُمَاتٍ لَا أُدْرِكُهَا .

(١) كتبها بين ١٩٠٢ و ١٩٠٦ وأضافها إلى طبعة ١٩٠٦ . تبدو المتكلمة موزعة بين حنينين، لا يمكن فهمهما إلا باعتبار أن الأول يجتذبها إلى محبة مريم العذراء والثاني إلى صبوات جسدها . وسبق أن عالَجَ الشاعر مثل هذا الموضوع في سلسلة القصائد المعنونة «صلوات الصبايا إلى مريم» في مجموعة أشعار فتوته المعنونة «من أجل الاحتفال بنفسي» (أنظرها في بداية الديوان) .

شيء ما وضع حياتي الفقيرة الساخنة
بين يدي هذا الرجلِ الغفلِ
الذي يجهلُ مَنْ كنتُ أنا أمسِ .

الخطيبة^(١)

أدعني يا حبيبي ، عالياً أدعني
لا تترك خطيبتك أمام نافذتها طويلاً .
تحت صفوف أشجار الدُّلبِ الهرمة ،
لم يعد المساء يسهر
وصفوفُ الأشجار أمست مهجورة .

وإذا لم تأتِ إلى المنزل المُداهم بالليل
لتحتضني بصوتك ،
فسينبغي أن أهرب من كفي
وأسيل
في حدائق اللازورد المُعتم . . .

(١) هذه أول قصيدة كتبها ريلكه من «كتاب الصَّور» ، وما تزال معالجاتها شديدة القرب من مجموعتي أشعار الشباب «من أجل الاحتفال بنفسي» و«من أجل الاحتفال بك» .

الصمت^(١)

أسامعة أنت يا حبيبي؟، هو ذا أرفع عالياً يدي!
أسامعة أنت هذه الوشوشة؟...
أي إيماءة يمكن أن يرسمها المتوحدون
دون أن ترصدَهم جمهرةُ أشياء؟
أسامعة أنت يا حبيبي؟ هو ذا أغمضُ جفوني:
وشوشة هو أيضاً ما يصلُ هكذا إليك.
أسامعة أنت يا حبيبي، ثانية أرفع عالياً يدي...
... لكن لم لسبب هنا؟

إن أثر أدنى إيماءاتي
ليَظَلُّ في حريرِ السكونِ مرئياً؛
وأدنى ارتعاشٍ ينطبعُ بما لا يقبلُ المحو،
في ستار الأقاصي الممدود.
والنجوم تعلو وتهبط
تحملُها أنفاسي.
وكما في عينِ الماء تصعدُ الزوائجُ إلى شفتي

(١) كتبها بين ١٩٠٠ و١٩٠١. ويبدو ريلكه في هذا التمرين الشعري أكثر «تأثيراً» على الملائكة منه على الحية.

وأنا أُمَيِّزُ قَبْضَاتِ
مَلَائِكَةِ نَائِنٍ .
إِلَّا أَنْتِ ، أَيَّتْهَا الْوَحِيدَةُ الَّتِي بِهَا أَفَكِّرُ ،
لَسْتُ لِأُرَاكِ .

الموسيقى^(١)

ما الذي تعزف يا صبيُّ؟ كان ذلك خلالَ الحداثق
ما يُشبه وقعَ خطواتٍ، أوامرٍ يُهمَس بها همساً.
ما الذي تعزف يا صبيُّ؟ هيَ ذي روحُك
أسيرةُ ناياتٍ «سيرينكس»^(٢).

كم تجتذبُها أنت؟ الأنغامُ كمثُلِ سِجْنٍ
تسَقُمُ هيَ فيه وتموت شوقاً؛
حياتُك قويّةٌ، لكنَّ غناءك أقوى
عندما يسندُ إلى حنينك آهاتِهِ . -

هَبْها شيئاً من الصَّمْتِ؛ ولتُعِدِ الرّوحُ بهدوءٍ
إلى قلبٍ ما هوَ هادِرٌ ومتنوّعٌ،
حيثُ عاشتْ هيَ وكُبرَتْ في امتدادٍ وحكمةٍ،
قَبْلَ أن تأتي مُكرهَةً لتتجنَّسَ في موسيقاك الخديرة.

(١) كتبها في برلين في ٢٤ تموز/ يوليو ١٨٩٩ .

(٢) في الميثولوجيا اليونانية، هربت الحورية سيرينكس Syrinx من ملاحظات الإله بان Pan للحفاظ على بكارتها، فعبثت نهر لادون Ladon فحوّلها حورياتِه إلى حقل من القصب صنعَ منه بان نايه الشهير، وسماه باسم «سيرينكس». هي قصيدة عن الشعر، تتنبأ بمصاعب الحداثة القادمة. روح الشاعر هي هنا الحورية التي تعاني من الأسر.

هِيَ ذِي تَخْبِطُ بِجَنَاحَيْنِ أَوْهَى مِنْ ذِي قَبْلِ :
لَسَوْفَ تُعَيِّقُ طَيْرَاتَهَا أَبْهَ السَّادِرُ فِي الْأَحْلَامِ .
وَكَمَا لَوْ نَشَرَ الْغَنَاءَ جَنَاحَيْهَا كَالْمَنْشَارِ
فَهُمَا لَنْ يَقْوَيَا عَلَى حَمْلِهَا إِلَى مَا وَرَاءَ جُدْرَانِ بَيْتِي
عِنْدَمَا إِلَى الْمُتَعِّ سَادَعُوَهَا .

الملائكة^(١)

للجميع أفواه متعبّة
وأرواحهم نورٌ بلا ضفاف .
وغالباً ما تجري في أحلامهم
رغبةٌ (ربّما في ارتكاب خطيئةٍ ما) .

شبهٌ متشابهين ،
يلزمون في جنائنِ الله الصّمت
كفواصلٍ لا تُحصى
في غناؤه وفي قوّته .

لكنّهم عندما يفردون أجنتهم
يثيرون ريحاً تجعلك تفكّر
بأنّ الله بيديه ،
يُدّي النّحاتِ ، العريضتين ،
يُورّق السّفَر المظلم لبداية الخليقة .

(١) كتبها في برلين في ٢٢ تمّوز/ يوليو ١٨٩٩ . وهذه القصيدة إحدى البذور الأساسيّة لـ «مراثي دوينو» .

الملاك الحارس^(١)

أَنْتَ الطَّائِرُ الَّذِي كَانَ يَغْمِرُنِي بِجَنَاحِيهِ
عِنْدَمَا كُنْتُ فِي اللَّيْلِ أَسْتَيْقِظُ وَأُنَادِي .
وَحَدَهُمَا ذِرَاعَايَ كَانَتَا تَنَادِيَانِكَ لِأَنَّ اسْمَكَ
هُوَ مِثْلُ هَاوِيَةِ عُمُقِهَا بِقَدْرِ آلَافِ السَّنَاتِ .
أَنْتَ الظُّلْمَةُ الَّتِي كَانَ النَّعَاسُ يَقْذِفُنِي فِيهَا دُونَ أَنْ أَتَحَرَّكَ
وَأَنْتَ بِذَاكَ كُلِّ أَحْلَامِي -
أَنْتَ اللَّوْحَةُ وَأَنَا ذَلِكَ الْإِطَارُ
الَّذِي يُبْرِزُكَ بِكَامِلِ اتِّتِلَاقِكَ .

كَيْفَ أَسْمَيْكَ؟ أَنْظُرْ شَفَتَيَّ تَنْطَبِقَانِ .
أَنْتَ بَدَايَةُ، تَيَّارُ هَائِلٍ ،
وَأَنَا كَلِمَةُ «آمِينَ» تُنْطَلِقُ بِبَطْءٍ وَمَخَافَةٍ ،
وَلَكِنَّهَا فِي الْخَشْيَةِ تُكْمِلُ بِهَاءِكَ .

مَرَاراً أَخْرَجْتَنِي مِنْ ذَلِكَ الْخُمُولِ الْمَظْلَمِ ،

(١) كتبها في برلين في ٢٤ تموز/يوليو ١٨٩٩ . هنا تنتقل من أسطورة «الملاك الحارس» الطفولية إلى أسطورة جديدة تمهد لعوالم «مراثي دوينو» : الملك مؤتمن على آخر أيام الخلق ، والشاعر يعد نفسه وريثاً له (أنظر تحليل تصور ريلكه للملاك في تصدير الديوان) .

عندما كان التوم يبدو لي كمثلي قبر،
وكمثلي ضياع وهروب -
من غياهب القلب انتشلتني
وأردت أن ترفعني فوق جميع البروج
كرايات قرمزية وألوية.

أنت يا من تتكلم عن الخوارق باعتبارها معرفة،
وعن الكائنات كمن يتكلم عن ألحان،
وعن الأوراد بما هي أحداث
تتحقق مشتعلة في نظراتك، -
متى أيها الطوباوي
تسمي ذلك الذي على جناحيك المفرودين
ترك يومه السابغ الأخير
إلى الأبد دمعة من النور...
أو تأمرني بأن أطرح السؤال؟

الشَّهيدتان^(١)

شهيدةٌ هي . عندما بَترتِ الفأس
بضربةٍ ناشفةٍ واحدة ،
شبابها الرجز ،
فإنَّ قلادةَ حمراءَ رقيقة ،
طوّقتْ عنقَها ، وكانت تلكَ هي حليتها الأولى ،
قَبَلَتْها هي بابتسامةٍ غامضة ،
ولم تحتملها إلّا على مضض .
وعندما تنام يكون على شقيقتها الصغرى
(تلك التي ما برحت في مزاجها الطفوليّ تنزّينُ بالجرح
الذي أحدثه الحجرُ في جبهتها)
أن تطوّقَ عنقَ شقيقتها بذراعيها الناشفتين ،
وغالباً ما تقول لها أختها في الحلم : «شدي بأقوى . بأقوى .»
وذلك ما يدفعُ الصّغيرةَ أحياناً
إلى أن تخفيَ جبينها وصورةَ الحجر
في طيّاتِ ثوبها الليليِّ الهفّاف ،

(١) كتبها في برلين في ٢٢ تموز/ يوليو ١٨٩٩ . «القلادة الحمراء الرقيقة» التي «تطوّق عنق» الأخت الكبرى في البيت الرابع تذكر بـ «الثعبان الأحمرين» المرئيين في «الجانب الأيمن» من جثة الجندي في قصيدة «النائم في الوادي» لآرتور رامبو Arthur Rimbaud ، إلّا أنّ الوجه المحوريّ ومجمل المجازات تذكر بالأحرى بالتقليد الباروكي في الشعر .

الذي يَأْتَلُقُ تَحْتَ أَنْفَاسِ الْأُخْتِ،
وَالْمُتَنَفِّخِ مِثْلَ شِرَاحٍ تَحْرُكُهُ الرِّيحُ.

إِنَّهَا السَّاعَةُ الَّتِي تَصِيرَانِ فِيهَا قَدِيسَتَيْنِ،
هُمَا، الْعِذْرَاءُ الصَّامِتَةُ وَالطُّفْلَةُ الشَّاحِبَةُ الْقِسَمَاتِ.

وَهَا هُمَا كَمَا قَبْلَ الْمَأسَاةِ،
تَنَامَانِ فَقِيرَتَيْنِ بِلَا مَجْدٍ،
وَرُوحَاهُمَا حَرِيرٌ أَبْيَضُ
وَكِلْتَاهُمَا تَخْتَلِجَانِ بِالْحَنِينِ ذَاتَهُ،
وَتَفْزَعَانِ مِنْ مَصِيرِهِمَا الْبَطُولِيِّ هَذَا.

وَإِذَا مَا تَصَوَّرْتَ أَنَّ هَاتَيْنِ الشَّقِيقَتَيْنِ
تَسْتَقِظَانِ يَوْمًا مَعَ انْبِلَاجِ أَشْعَةِ الْفَجْرِ،
وَتَشْرَعَانِ بِالْجَزْيِ عَبْرَ مَسَالِكِ الْقُرَى
وَعَلَى وَجْهَيْهِمَا الْحَلُمُ ذَاتَهُ،
فَلَنْ يُصْعَقَ لِمُرُورِهِمَا أَحَدٌ،
وَلَنْ تَرْتَظِمَ النَّوَافِذُ فِي أُرُوقَةِ الْبُيُوتِ،
وَلَنْ يَتَعَالَى لِلنِّسْوَةِ أَيُّ هَمْسٍ،
وَلَا لِلصَّغَارِ أَيُّ صَرَاحٍ.

بَلْ سَتَقْدَمَانِ صَامَتَتَيْنِ بِثِيَابِ النُّومِ
(لَنْ تَبْعَثَ طَيَّاتُهَا أَيُّ بَرِيقٍ)؛
سَتَكُونَانِ غَرِيبَتَيْنِ لَكُنْ لَنْ يَسْتَغْرِبَ مِنْهُمَا أَحَدٌ،
كَمَنْ يَذْهَبُ إِلَى الْحَفْلِ بِلَا إِكْلِيلٍ.

القديسة^(١)

ظمئَ الشعبُ، فانطلقت
هي الوحيدة التي لم تظمأً وتوسلتِ الحجارة
لكي تجودَ بالماء على شعبٍ بأكمله.
لكن قضيَبَ الصفصاف^(٢) لم تصدر عنه أية علامة،
وبدأ سيرُها الطويل يفعمُها تعباً،
فحصرت تفكيرها في آلام شخص واحد
(صبي عليلٍ كانت قد تبادلت وإياه ذات مساء
نظراتٍ ملؤها المخاوف).
وإذا بقضيَب الصفصاف ينحني في يدها
كدابةٍ ظامئة،
ويشرعُ بالازهارار فوق دهما
الذي كان يسيلُ تحتها عميقاً وناصباً.

(١) كتبها بياريس في الأول من تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٠٢. يستلهم الشاعر جداريات في «البانتيون»
«مرقد العظماء» بباريس) تصوّر القديسة جنيفيف Sainte Geneviève، التي اعتبرها الباريسيون في
القرن الخامس الميلادي القديسة الحارسة لمدينتهم، تصوّرها وهي تفجر ينابيع ماء للباريسيين
العطاش كما فعل موسى لشعبه في الصحراء. ويعالج ريلكه الموضوع نفسه في صفحات من روايته
«دفاتر ماله...». هنا أيضاً يُقَيّد ريلكه من المعجزة المنسوبة للقديسة ليركّز على عمل الجسد
والحواس.

(٢) المقصود هو قضيَب من الصفصاف تجسّ به التربة بحثاً عن الماء.

طفولة^(١)

مخاوف المدرسة وساعاتها الطوال
تمضي في الانتظار وتقلب أشياء بالغية الإيهام.
أيّتها العزلة، يا تزجية للوقت ما أثقلها! ...
ثم يكون الخروج: فإذا بالشوارع تألّق وتصحّب
والتوافير تتواثب في السّاحات
وفي الحداثيّ يصيرُ العالمُ أكبرَ ممّا هو عليه بكثير ..
هذا كلّهُ يجتازه الصّغيرُ بشيابه الصّغيرة
مختلفاً عن كلّ مَنْ يمرّون أو مرّوا من قبل -
يا لفرادة تلك السّاعات، يا لها تزجية للوقت!
يا للعزلة!

وأن ينظرَ إلى هذا كلّهُ مِنْ على بُعد:
رجالٍ ونسوة، ورجالٍ، ثمّ رجالٍ ونسوة

(١) كتبها بياريس أو في مودون، في شتاء ١٩٠٥ - ١٩٠٦. وهي من أشهر قصائد ريلكه، يعتبر فيها بتشخيص نادر عن هواجس طفولته وأفراحها. كان شائعاً أن تُلبس بعض الأمّهات المحرومات من البنات أحد أبنائهنّ ملابس طفلة. وقد وصف الروائي النمساوي إلياس كانيّتي Elias Canetti كيف عاش هو أيضاً هذه التجربة. إلّا أنّ ريلكه، الذي كانت أمّه تلزمه بارتداء ملابس شقيقته الرّاحلة في صغرها، صوفي Sophie، وكذلك بتقليد صوتها ليذكرها بها، لم يحتمل ذلك وبقي يشعر بأنّ هذا التّنكر الإجباريّ قد صنع منه شخصاً آخر.

وصغارٍ مختلفينَ ملوّنين؛
هنا كانَ منزلٌ، ومن حينٍ لآخرٍ يمرُّ كلبٌ،
والخوفُ والثقةُ يتناوبان بلا صخبٍ -:
يا له جِدَاداً بلا أسبابٍ، يا للحُلمِ، ويا للذَّعرِ،
يا لذلكَ العمقِ دوّماً قرارٍ.

ثم أن يلعَبَ بالطَّابَةِ والسَّلْسِلَةِ والطُّوقِ،
في حديقَةٍ تتلاشى بهدوءٍ،
ثم أن يرتطمَ هنا وهناك بكبارٍ،
إِبانَ وثبته المتوحَّشةِ العمياءِ،
ثم أن يرجعَ في المساءِ صامتاً إلى منزله
بخطى صغيرةٍ ومسرعةٍ، تمسكُ به يدُ قوّةٍ -،
آه، ذلك كلّه الذي لا يكادُ هو يفهمه الآن،
يا لذلكَ القلقِ، يا لذلكَ العبءِ!

ثم أن يتسمَّرَ ساعاتٍ إلى جانبِ البِرْكةِ الرّماديّةِ،
جائئياً على ركبتيه أمامَ قاربه الشَّراعيّ الصّغيرِ؛
ينساه لأنّ قواربَ أخرى تعبرُ أمامَه
بأسرعةٍ مماثلةٍ أو بأسرعةٍ أجملٍ،
ثم أن يستعيدَ بلا هوادهٍ ذلك الوجهَ الصّغيرَ الشّاحبَ
الذي يغرقُ ويعاودُ الصّعودَ من قاعِ الحوضِ -،
آه يا للطفولةِ، يا لتلكَ الصّورِ التي تنزلقُ
إلى أين؟ إلى أين؟

مشهد من طفولة^(١)

الفضاء كَانَ مكتنزاً بالظلمة
وهناك جلسَ الصَّغِيرُ مختبئاً.
وعندما دخلتْ أمُّه كما في الأحلام،
اهتزَّ داخلَ الخزانةِ الصَّامتةِ قدَحٌ.
أحسَّتِ الأمُّ بأنَّ فضاءَ الحجرةِ كان يفصحُ حضورَها،
فقبلتْ صغِيرَها قائلةً: «أأنتِ هنا؟»
ثمَّ ألقى الإثنانِ نظراتٍ تائقةً إلى البيانو
الذي طالما عزفتْ هي عليه في المساء
تلكَ الأغنيةَ التي أصبحَ الصَّغِيرُ أسيرَها بصورةٍ غريبةٍ.

بقيَ الصَّبِيُّ جامداً فيما عيناه تُحمِلقان
إلى يدها المنحنية تحتَ الخاتم
والتي يحسبُ المرءُ أنها تصارعُ الجليد
فيما تتقدَّم على ملامِسِ البيانو البِيضِ.

(١) كتبها في برلين في ٢١ آذار/مارس ١٩٠٠. وهي تسترحي العوالم نفسها السائدة في القصيدة السابقة، وترينا كم بقي ريلكه أسير أجواء طفولته. أنظر أيضاً المراثية الرَّابعة من «مراثي دوينو».

الصَّبِيّ^(١)

أحلمُ بأنْ أكونَ من سلالَةِ أولئك
الذين يشقُّون ظلمةَ اللَّيلِ على ظهورِ دوابِّهم الوحشيَّةِ،
مع مشاعِلَ تنتصب كضفائر
تهتزُّ في ريحِ طرادهم العظيمة .
في طليعتهم أفقٌ كما في قيدومِ سفينة،
مديدًا ومتشراً كراية،
مُظلمًا ما عدا خوذتي الذهبيَّة،
اللهايةَ البريقِ . وورائي يصطفُ
عشرةُ رجالٍ مظلمينَ مثلي يعتمرون
خُودًا متلوَّنةً باستمرارٍ كخوذتي أنا،
فتارةً هي لامعةٌ كالزجاجِ وطوراً كابيةٌ ألوانها وعتيقة .
أحدُّهم يفترعُ إلى جانبي الفضاء
بهديرٍ بوقه الذي يتلألُ ويزعقُ،
والذي تجترحُ لنا أنفاسُه عزلةً سوداءَ
تخبُ فيها جياذنا كما في حُلُمٍ يتسارعُ :

(١) قد يكون الشاعر كتب هذه القصيدة ببيلاريس في شتاء ١٩٠٢ - ١٩٠٣ ، وقد ظهرت في طبعة ١٩٠٦ . وهي استعادة لموضوع «حامل الزاية» الذي خضَّه ريلكه بقصيدة نثر طويلة (أنظرها في مطلع الديوان) وبقي يشكِّل أحد هواجسه الأساسيّة .

البيوت تسقط وراءنا راکعةً،
والأزقة تلتوي كي تعترض مسيرتنا،
والساحات تهرب منا: فنخضعها،
وجيادنا ترمجر مثل مطر مدرار.

المتناولون^(١)

(باريس، أيار/ مايو ١٩٠٣)

في ثياب بيض يسيرُ المتناولون
في أعماقِ حداثٍ عاودتِ الاخضرار .
من أسارِ طفولاتهم أفلتوا،
وما سيأتي سيكون مختلفاً .

ما سيأتي؟ أو ليسَ هذا استهلالَ وقفة
في انتظارِ أنْ تدقَّ الساعةُ القادمة؟
الحفلُ أدركَ ختامه، والبيتُ تتعالى فيه ضوضاء،
وكثيباً ينصرمُ الأصيل . . .

في البدء كان الاستيقاظُ لارتداء الثوب الأبيض،
تلاه سيرُ الموكبِ عبرَ الشوارع،
وكنيسةٌ كالحرير في داخلها برودةٌ مُنعشة،
وشموعٌ طويلةٌ كالجاذات،

(١) «كتبها باريس في أيار/ مايو ١٩٠٣ . المتناول» هو مَنْ يقوم بتناول القربان في الكنيسة (ما يُدعى «المنافلة»). واضحٌ أنَّ ريلكه يصف هنا هو مناولة أولى، وما يهّمه منها هو طابعها الطقوسيّ التلقينيّ: الانتقال من نهاية الطفولة إلى عالم الرّاشدين . في بدايات القرن العشرين، كانت الفتيات وحدهنَّ يقمن بمناولتهنَّ الأولى في ثيابٍ «أو غفاراتٍ بيض، أما الفتيان فيرتدون «زِيَّ منافلة» مخصوصاً، ويحمل الواحد منهم على الذراع شريطاً أبيض . ولذا فمن المحتمل أن يكون ريلكه وصفَ هنا موكب «متناولات» ثم استخدم صيغة جمع المذكر بهدف التعميم .

وأنوارٌ باذخةٌ كمجوهرات
تتأملها أحداقٌ ملؤها احتفال.

خيمَ الصمتُ عندما تعالى الغناء :
وكالغيوم ارتقى صوبَ القبة ،
وإذ سقطَ من جديدٍ استحالَ نوراً ،
وبأرقٍ من ماء الغيم هبطَ على الأطفال البيض .
فكأن ريحاً تحرَّك هالاتهم البيضاء
المؤتلفة أكثرَ في الطيات ،
كأنها تُخفي أزهاراً :
أزهاراً وطيوراً وكواكبَ وشخصاً
في واحدةٍ من قديم الأساطير .

في الخارجِ نهارٌ من خضرةٍ ولازورد ،
يخترقُ مناطقَ الضوءِ فيه ألَقُ أحمر .
وأطلقتِ البركةُ مَوجاتها ، وجاءت الريحُ
بأريجِ أزهارٍ تنمو في البعيد
هاتفَةً باسمِ حدائقٍ تنتشر خارجَ المدينة .

كأن الأشياءَ كلها نالتَ تيجاناً
ساطعةً تحثُ نورَ للشمسِ خفيفٍ بروعة ،
كانت كلُّ واجهاتِ المنازلِ تهتزُّ
مع اصطفاكِ التوافدِ واثلاقاتِها البارقة .

العشاء السري^(١)

كلُّهم مجتمعون، منصعقون،
حوْلَه، هوَ الذي كان ينغلِقُ في ذاته مثلَ حَكِيم،
وينتزع منهم نفسَه، هو مَن كان واحداً منهم،
كما من شاطِئ يغادره في تلك اللحظة مجرى أيّامه الغريب.
العزلة القديمة عليه هبطت،
تلك التي هيّأت له رسالته العميقة؛
من جديد سيَجْتَازُ بستانَ الزيتون،
ومن أمامه سيَهْرُبُ جميعُ مَنْ أَحَبَّوه.

كانَ قد دعاهم إلى المائدة الأخيرة،
وكما يتخلّى طائرٌ عن البذرة لدى سماعِ إطلاقِ نارِيّة،
فهكذا جعلت كلماته أيديهم
تتخلّى عن أرغفة الخبز^(٢) وتطيرُ كلّها إليه،

(١) كتبها بياريس في ١٩ حزيران/يونيو ١٩٠٣. لم يشاهد ريلكه جدارية «العشاء السري» لليوناردو دافنشي إلا أثناء رحلته إلى ميلانو في ١٩٠٤، إلا أن صوراً عديدة لها كانت منشورة، ولا شك في كون القصيدة تستوحي عمل دافنشي هذا.

(٢) عبارة السيد المسيح لتلاميذه: «إنّ واحداً منكم سيُسلمني» («إنجيل متى»، ٢٦، ٢١؛ «إنجيل مرقس»، ١٤، ١٨؛ «إنجيل لوقا»، ٢٢، ٢١؛ و«إنجيل يوحنا»، ١٣، ٢١)، ماثلة في جدارية دافنشي السابق ذكرها. وعزلة المسيح قبل الخيانة والضّلب تشكّل موضوع قصيدة أخرى لريلكه («بستان الزيتون»، «قصائد جديدة»، القسم الأول).

وترفرقُ فلقَةً حولَ المائدة
باحثةً عن مخرجٍ ، أما هو فعلى حينِ غرة
ملاُ الفضاءَ كُلَّهُ ، مثلَ ساعةِ العَسقِ .

القسم الثاني من الكتاب الأول

ديباجة^(١)

من غورِ صَبَوَاتنا غيرِ المتناهية
تنبجسُ أفعالنا المحدودةُ كَنوافيرَ هشةٍ،
سرعانَ ما ينسكبُ ماؤها بارتجافٍ .
لكنَّ قوانا الفريحة ،
تلك التي تبقى خافيةً علينا ،
إنما تتجلى في هذه الأدمع الرافضة .

»

(١) كتبها في برلين في ٢٠ تموز/ يوليو ١٨٩٩ .

بمثابة تنوينة^(١)

أريد أن أنيم أحداً بغنائي،
أن أكون جالساً قربَه، ساهراً عليه،
أن أهدهدك وأن أبتعث بأغنيتي هذه الطُفلة التي هي فيك،
أن أرافقك حيثما يهجرُك النعاسُ ويختطفُك من جديد.
أريد أن أكون الوحيدَ بينَ سكّانِ المنزل
الذي يعرف أن الليلةَ كانَ يسودها البرد.
أريد أن أرصدَ ما يخرجُ من الغابِ ومن العالمِ،
لينزوي في أعماقك.
الساعاتُ تتنادى بدقاتِها والنظراتُ
تنفذُ إلى أعماقِ الزّمانِ.
في الأسفلِ عابرٌ غريبٌ متأخّر،
يُفرغُ كلباً غريباً هو أيضاً.
كلُّ شيءٍ في الخلفِ صامتٌ. وأنا أحّدقُ
بكِ بعينين واسعتين
تُمسِكُكِ بكِ برفقٍ ثمّ تتخلّيان عنكِ
عندما يتحرّكُ في الظّلامِ شيءٌ ما.

(١) كتبها في برلين في ١٥ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٠٠.

الكائنات أثناء الليل^(١)

الليالي ما خُلِقَتْ للحشود.
الليلُ يفصلُك عن جارك،
فلا تجتزئه لملاقاته.
وإذا ما أضأت حجرتك في الليل
لترى الآخرينَ وجهاً لوجه
فعليك أن تفكّرَ في مواجهةٍ مَنْ سوفَ تكون.

بعنفٍ يشوّه الكائنات
الضوء الذي يرشّح من أوجهها^(٢)،
وإذا ما اجتمعت هي في الليل
تكشّف لك عالمٌ رجراج،
ركامٌ لا نظامَ فيه.
على جباههم ألّق مصفّر
كفيلٌ يطرد كلّ فكرة،
وفي أعينهم يشتعلُ التّبيذ،
وعلى أيديهم تبقى عالقةٌ

(١) كتبها في برلين في ٢٥ تشرين الثاني/نوفمبر ١٨٩٩.

(٢) هو التور الاصطناعي، يرمز هنا إلى الطابع الاستلابي للعالم الحديث.

الإيماءاتُ الثَّقَالُ
التي بفضلها يتفاهمون،
وما فتئ كلُّ منهم يقولُ: «أنا» و«أنا»
قاصداً أيّاً كان.

الجار^(١)

يا كمنجّة، أيتها الغريبة، أتراك تلاحقيني؟
كم من مدّن بعيدة سيُخاطب فيها
ليلك المتوحّد ليلي المتوحّد؟
هل العازفون ماثّ؟ أم هو دائماً العازف نفسه؟

أفي كلّ المدّن الكبيرة
أمثالُ هذه الكائنات التي لولاك
لكانتِ اختفت في قيعان الأنهار؟
ولم يلمسني هذا الشيء في الصّميم دوماً؟

لم أنا أبداً جارُ أولئك الذين
تُجبرُ مخاوفهم المرء على الغناء
وعلى أن يردّد: إنّ الحياة
لأثقل من أثقل الأشياء؟

(١) كتبها بباريس في ١٩٠٢ - ١٩٠٣، وظهرت في طبعة ١٩٠٦. كان لريلكه، على امتداد حياته المترحلة، جيران عديدون لا يفهمهم. في رسالة إلى لو أندرياس- سالومي مكتوبة في ١٨ تموز/ يوليو ١٩٠٣ يتحدث هو طويلاً عن هذا الموضوع. وفي روايته «دفاتر مائه لوريدس بريغه» يكرّس فقرة طويلة لوصف جارٍ له في بطرسبورغ كان يعزف على الكمنجة.

جسر «الكاروسيل»^(١)

ذلك الضَّريزُ الرَّابِضُ على الجسر،
الرَّمادِيُّ السَّحْنَةُ أشبه ما يكون بصوى ممالك مجهولة،
قد لا يكون سوى ذلك الشيء الثَّابت
الذي تدور حوله تَلَقِيَّاتُ النُّجوم،
محوِّزُ الكواكبِ المستقرِّ.
ذلك أنَّ كلَّ ما حوله ضَيَاعٌ وزوغانٌ وبهرجة.

هو العادل اللَّائِتزِعزَعُ
اللابِثُ في تشابكِ الطُّرُقِ،
المَدخلُ المُظْلِمُ إلى الجحيمِ
في عيونِ أقوامٍ يأسرُها السُّطْحُ.

(١) كتبها بياريس في ١٩٠٢ - ١٩٠٣ وظهرت في طبعة ١٩٠٦. جسر الكاروسيل (جسر لعبة الخيول الخشبية) Le pont du Carrousel هو أحد جسور باريس. والمفردة الأخيرة: carrousel تدلّ في الألمانية مجازاً على حالة دوار. وهذا «الشيء das Ding» الذي يصفه الشاعر على جسر «الكاروسيل» يجسّد تماماً المنعطف الجمالي الذي شهده شعر ريلكه والذي يتمثّل في الانتقال إلى «القصيدة - الشيء Ding-Gedicht»، أي القصيدة التي تنجم عن رصد «موضوعي» للظواهر والأشياء. سوى أنها «قصيدة معنى Sinn-Gedicht» أيضاً: فبفضل الشاعر يصبح المتسوّل الأعمى على الجسر الباريسي هو المركز الحقيقي للعالم. إنّه التجسيد الأصلي للإنسانية بمقابل الحياة المبهرجة للمدينة الكبرى حوله. وهو هذا الذي «يرى في الظلام» ويُبصر الواقع كما هو: فالمدينة واقفة على شفا الهاوية وعند أبواب الجحيم. ونجد فكرة الكوكبة ومركزها (الفارغ غالباً) في دراسة ريلكه في نحت رودان (وعنوانها «رودان» Rodin)، وكذلك في قصائده الثلاث عن بوذا («قصائد جديدة»، القسمين الأول والثاني)، وثلاثتها مرتبطة بعالم رودان أيضاً.

المتوحد^(١)

أنا مثُلُ مسافرٍ قديمٍ عبرَ بحارٍ مجهولة
يعيشُ بين مُقيمين أزلّيين؛
على مواعدهم نهاراتٌ مكتنّظة،
وأنا ليس لي سوى الأفاصي الممتلئة صُوراً.

وجهي يجتازه عالمٌ لعلّه
كالقمرِ غيرُ مسكون؛
هم لا يدعون أيّ شعورٍ وحدَه
وجميعُ كلماتهم تبدو مأهولة.

الأشياء التي جلبتُ من أقصى العالمِ
تبدو بإزاء أشياءهم غريبة -
في بلادها الأمّ الشاسعة كانت هي حيوانات،
وهنا يُمسكُ بها العارُ مقطوعةً الأنفاس.

(١) كتبها في فياريچو بإيطاليا في ٢ نيسان/أبريل ١٩٠٣، قبل أن يشرع بكتابة «كتاب الفقر والموت»، النصّ الطويل الثالث في «كتّيب الساعات»، بأيام معدودة. بدأ ريلكه هنا يبتعد عن عالم فئاني فورسفيده. وهو يغمز في هذه القصيدة من «تبرّجز» هاينريش فوغلر Heinrich Vogeler، أحد رسّامي المجموعة.

الأشانتيون^(١)

(حديقة النبات الغرائبي بباريس)

لا رؤية هنا لأراضٍ مجهولة،
ولا من شعورٍ بأنَّ نساءَ سمراوات
ينبثقن راقصاتٍ من ثيابهنَّ المنحسرة.

ما من من ألحانٍ غريبة، وحشية،
ولا من أغاني تصعد من الدّم،
ولا من دمٍ يصرخ من أعماق المَهاوي.

ما من نساءٍ سُمرٍ مُخملاتٍ الأجساد،
يتمططنَ في تعبهنَّ الاستوائيّ،
ولا من عينٍ تبرقّ كسلاح.

(١) كتبها في باريس في ١٩٠٢ - ١٩٠٣ بعد مشاهدة «معرض» أنثولوجي لقبيلة الأشانتين Aschanti المتحدّرة من إقليم يحمل الاسم نفسه في غانا. يهاجم الشاعر تحويل الأفارقة إلى لوحات بل إلى أشياء يتفرّج عليها الزائرون، ويفضّل عليهم نبالة الحيوانات الوحشية في أقفاصها (أنظر قصيدة «الفهد»، «قصائد جديدة»، القسم الأول). فالشاعر شديد الإحساس بمخاطر الإكزوتيكا (الغرائبيّة)، وبالأخصّ الاستعماريّة، على الشعوب. والحديقة التي يختارها إطاراً للمشهد الموصوف هي «حديقة النبات الغرائبي» Jardin d'acclimatation التي تمتدّ على ١٩ هكتاراً غربيّ باريس.

بل هنا أفواهٌ فارغةٌ للابتسام،
وتواطؤٌ عجيبٌ
وخيلاءُ البَيْضِ .

ما كان أعظمَ قلقي عندما كان عليّ أن أنظر إلى ذلك !

أكثرُ وفاءً هي الحيوانات
التي تتمشى وراءَ قضبانِ أقفاصِها
لا يعينها صخبُ الأشياءِ الجديدةِ المجهولةِ،
العاجزةِ هيَ عن إدراكِها؛
بهدوءٍ، كَشعلةٍ ثابتةٍ،
تحترقُ هيَ وفي ذاتها تغوصُ،
بلا اكتراثٍ باختبارِها الجديدِ هذا،
وحيدةٌ بصحبةِ دميها الشاسعِ .

الأخير^(١)

ليس لي من منزلٍ عائليّ .
ذلك لا لأنني أضعته :
بل لأنّ أمي ما إن ولدتني حتّى
عهدت بي إلى العالم الفسيح .
واقفاً في هذا العالم أتقدّم
موغلاً في أعماقه أكثر فأكثر ،
سعادتي كلّها وشقائي كلّهُ
أعيشهما وحدي ،
أنا الذي ورثت مع ذلك أشياء جمّة .
سلالتي ازدهرت في ثلاثة أفرع ،
وكان لها سبعة قصورٍ في الغابة ،
ثمّ سُمّنت من شعارها^(٢) ، وكانت
قد هرمت منذُ زمان ؛ -
ما تركته لي وما اعتبرهُ
إرثي القديم لا يملك وطناً .

(١) كتبها ببرلين في ١١ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٠٠ .

(٢) هو شعار العائلات الإنطاكية والمنتمية إلى طبقة النبلاء . موضوع الانتماء إلى سلالة نبيلة أساسي لدى ريلكه ويخترق عمله كلّهُ .

عليّ أن أحمله بين يديّ
ولصقَ قلبي حتّى مماتي .
ذلك أنّ
ما أُودِعْهُ إلى العالم
أبدًا يسقط
كأنّني عهدتُ به
إلى موجة .

قلَق^(١)

في الغابةِ الدَّاويةِ يتعالى نداءُ طائرٍ ،
قد يبدو في غيرِ معناه في هذه الغابةِ الدَّاويةِ .
مع ذلك فنداءُ الطَّائرِ المكتملُ هذا
يقيم في قلبِ اللَّحظةِ التي خلَقته
شاسعاً كَسَماءٍ تُدثِّرُ الغابةَ الدَّاويةِ .
كلُّ شيءٍ يلقى ببساطةٍ مكانه في هذه الصَّرخة :
البلاذُ بكاملها تبدو هاجعةً فيها بلا صخب ،
وقوَّةُ الرِّيحِ تبدو متكورَّةً في داخلها ،
واللحظةُ الرَّاغبةُ في المواصلَةِ والتي تقف
شاحبةً كأنَّها تعرف
أشياءَ قاتلةً لكلِّ واحدٍ ،
هذه اللَّحظةُ هي أيضاً وُلِدَتْ من تلك الصَّرخة

(١) كتبها في برلين قبل ٢١ تشرين الأول/أكتوبر ١٩٠٠ .

شكوى^(١)

كم يبدو كلُّ شيء بعيداً،
مُنْقِضاً منذُ عهد .
إِخَالُ أَنَّ النّجْمَة
التي يأتيني ألّها،
مَيّتة منذُ آلاف السّنوات .
في القارب الذي مرّ منذُ وهلة
إِخَالُ أَنّني سمعتُ
كلماتِ خوف .
في المنزل دَقْتُ
ساعةَ جِدار . . .
لكنّ أيّ منزل؟ . . .
أودّ أن أخرجَ من قلبي
لأسيرَ تحتَ هذه السّماء الكبيرة .
أودّ أن أنطقَ بصلاة .

(١) كتبها ببرلين في ٢١ تشرين الأوّل/أكتوبر ١٩٠٠ . وتستحضر هذه القصيدة مشاعر القلق والخوف التي سبقت القطيعة مع لو أندرياس - سالومي . (ملاحظة من المترجم : «الشكوى» و«المناحة» تدلّ عليهما في الألمانية كلمة واحدة هي: die Klage . وقد ترجمتُ العنوان هنا إلى «شكوى» لأنّ «المناحة» تكون في العادة أكثر مأساوية وتتنوّه إلى شخص مَيّت ، فهي مرثية مغناة . في مواضع أخرى أترجم إلى «مناحة» عندما يبرز السياق ذلك وأعلّل اختياري في موضعه .)

آنثذ ستكون بقيت
على الأقل واحدة من تلك الأنجم .
إخال أنني في تلك اللحظة
سأعرف النجم الأوحـد
الذي قُيـض له البقاء ،
والذي مثلَ مدينةٍ ناصعة البياض ،
ينتصب في طَرفِ شعاعه في كبدِ السماء .

عزلة^(١)

كالمطرٍ هي العزلة .

تصعدُ منَ البحرِ لملاقاةِ المَساءاتِ ؛

آتيةً من تخومِ سهولِ منسيّةٍ ،

ترقى أسبابَ السَّماءِ - منزلها ،

ومنَ علٍ تنهمرُ ثانيةً على المدينة .

كالمطرٍ تهطلُ العزلةُ في أولى ساعاتِ الفجرِ ،

عندما تنجذبُ إلى الصُّبحِ كلُّ الشّوارعِ ،

وعندما ينفصلُ بحزنٍ وخيبةٍ

جسدانٍ لم يلويا على شيءٍ ،

وعندما يكونُ شخصانِ يكره أحدهما الآخر

مَجبرين على التّوم في السريرِ ذاته .

أنثى تذهبُ العزلةُ لتتبعَ مجرى الأنهار . . .

(١) كتبها بباريس في ٢١ سبتمبر ١٩٠٢ . يجسد المطر هنا حالة اليأس التي رافقت الشاعر أثناء إقامته بباريس ، وهو سيحوّل لاحقاً إلى «ضامن» لوحدة الحياة والموت الأورفيسية .

نهارٌ خريفِي^(١)

سيدي لقد حانَ الوقتُ . كان الصَّيفُ عظيماً .
فلتُلْتَقِ على عقاربِ السَّاعةِ ظِلُّكَ
وعلى الأريافِ فلتُطَلِّقِ رياحَكَ .

مُرْ آخِرَ الثَّمارِ بأنْ تأتيَ مكتنزة ؛
إمنحها ليومينِ آخَرينِ شيئاً من حرارةِ الجنوب ؛
أجيزها على اليَنوعِ واجعلْ
آخرَ قطرةٍ عصيرٍ تختمرُ في ناضجِ التَّيِّدِ .

مَنْ كانَ الآنَ بلا منزلٍ فلنْ يشيّدَ منزلاً أبداً .
مَنْ كانَ الآنَ وحيداً فسيظلُّ كذلكَ طويلاً ،
يقرأُ ويسهرُ ويدبِّجُ رسائلَ طويلة ،
ويهيّمُ في مسالكِ الحداثِ قَلِيقاً
عندما تتحرَّكُ أوراقُ الأشجارِ .

(١) كتبها بياريس في ٢١ سبتمبر ١٩٠٢ وظهرت في طبعة ١٩٠٦ . وهي من أشهر قصائد ريلكه عند قرائه الغربيين . ومقطعها الثالث معارضة لقصيدة نيتشه «المهجور» («Vereinsamt») ، ومطلعها هو التالي :
«طيورُ الزَّاعِ ناعقةٌ تمضي / إلى المدينة بطيرانها الصَّخَّابِ / عما قريبٍ سينهمزُ الثلجُ / يا لبؤسٍ مَنْ لم
يعدْ لديه مأوى!» .

ذكرى^(١)

وتنتظرُ، تنتظرُ الشيءَ الأَوحدَ
الذي سيضعفُ حياتك بلا انتهاء؛
تنتظرُ تلكَ القوَّةَ، ذلكَ الحدثَ المُعجزَ،
يقظةَ الصَّخرِ،
وأعماقاً تلتفتُ إليك .

على الرَّفوفِ تلتمعُ المجلِّداتُ،
غسقاً من أغلفةٍ سُمرٍ وذهبيَّةٍ؛
وأنتِ تفكرُ ببلدانٍ عبرتها^(٢)،
بُصُورٍ^(٣) وفساتينٍ نساءٍ
تفقدنَ هذهَ المرَّةَ أيضاً .

فجأةً تُدرِكُ: كذلك كانتِ الأشياءُ .
فتنهضُ وهي ذِي سَنَةٍ منقضيةٍ بكاملها
تنتصبُ أمامك
بمخاوفِها وصورِتها وصلواتِها .

(١) كتبها بين ١٩٠٢ و ١٩٠٦ وظهرت في طبعة ١٩٠٦ .

(٢) تلميح إلى رحلاته إلى إيطاليا وروسيا .

(٣) هي اللوحات التي كان ريلكه يشاهدها في المتاحف بدأب معروف، هو الذي شكَّلت دراسة الفن وبخاصةً عمل رودان إحدى مشاغله الكبرى .

نهاية الخريف^(١)

منذ فترة أراقب
كيف يتحوّل كلُّ شيء .
شيء ما ينهضُ ويُباشر عمله ،
ويجلب الموت والآلام .

من يوم إلى آخر لا تعود
هي نفسُها الحداثق ؛
ومن هذه التي تصفرّ الآن إلى تلك التي هي من قبلُ صفراء
والتي تتعقّن ببطءٍ في هذه الساعة ،
كم كان طويلاً مسيري !

أنا اليوم ضيفُ الحداثقِ المهجورة ،
أُجبلُ في ممرّاتها نظراتي .
ومن هنا حتّى أبعدِ البحار ،
أكادُ أبصر السّماءَ الثقيلةَ الواجمة
كمثّل علامةٍ تحرّيم .

(١) كتبها بين ١٩٠٢ و ١٩٠٦ وظهرت في طبعة ١٩٠٦ . ويرمز الخريف هنا إلى نضوب الإبداع . ولئن كان وصف السّماء الثقيلة والواجمة يذكر بقصائد بودلير عن الخريف ، فالقصيدة تمتاز بنزعة موضوعيّة في وصف لحظة انتقاليّة تعيشها الطبيعة ، و«التحوّل الكبير» الذي يطرا عليها موصوف باعتباره «شيئاً» .

خريف^(١)

الأوراق تسقط، تسقط وتبدو آتيةً من بعيد،
كأنَّ حدائقَ نائيةً تتجرّد من أوراقها في السّماء؛
إنّها تسقطُ راسمةً إشارةً نفّي.

والأرض الثّقيلة تسقطُ أثناءَ اللَّيل هي أيضاً،
ومن النّجوم تهوي في قلبِ العزلة.

ونحنُ أيضاً نسقطُ. هذه اليَدُ تسقطُ.
والأيدي الأخرى في كلّ منها هو السّقوط.

لكنّ ثَمّةَ مَنْ يُمسكُ بيديه برفقٍ لا انتهاء له
بالأشياء السّاقطةِ هذه كلّها.

(١) كتبها بياريس في ١١ أيلول/سبتمبر ١٩٠٢ وظهرت في طبعة ١٩٠٦. وهذه القصيدة، وهي من قصائد ريلكه التي يُستشهد بها بكثرة، مؤسّسة على حركة «السّقوط»، لا بمعناها في «الكتاب المقدّس» بل باعتباره حركة طبيعيّة صوب الموت. والإله في نهاية القصيدة بالغ الشّبّه بالناموس الطبيعي، المدعوّ في «كتاب الساعات» بـ «الناموس الأعذب».

في طَرْف اللَّيْلِ^(١)

حُجرتي والمدى الشَّاسِعُ هذا
الذي يحرسُ بقاعاً يُعرَّشُ فوقها اللَّيْلُ،
هما شيءٌ واحدٌ. أنا وترٌ يَتَفَتَّقُ
عن إرئانَاتِ
مديدةٍ وصاخبةٍ.

الأشياءُ أجسامٌ كَمَنُجات
ترخُرُ بِظُلُمَاتٍ مُدَوِّيةٍ؛
هنا يندفعُ في الحُلُمِ بكاءُ النَّسوةِ،
وهنا تتململُ في غفوتها
ضعيفةٌ سلاَلاتٍ عديدةٌ . . .
مهمتي أنا
هي أن أصبحَ اهتزازاً فضيًّا:
آنثى يتعشُّ تحتي كلُّ شيءٍ،
وما يهيمُ عبرَ الأشياءِ
يروحُ يصبو إلى الثَّورِ
الذي، مِن أغنيتي الرَّاقصةِ التي تدور

(١) كتبها ببرلين في ١٢ كانون الثاني/يناير ١٩٠٠.

حولها سماءً بكاملها،
خلالَ شقوقِ ضيقةٍ وممتلئةٍ رغبةً،
في الهاوياتِ العتيقة،
بلا انتهاءٍ
يسقط^(١) . . .

(١) تأخير الفعل إلى آخر العبارة الشعرية هنا مقصود من لدن ريلكه للإيحاء بحركة المشهد الموصوف (المترجم).

صلاة^(١)

يا ليل، يا ليلاً صامتاً تمتزج فيه أشياء
بيضاء وحمراء ومختلطة،
ألوآن شتى ظفرت
في ظلام واحد وسكون واحد،
حبذا لو جمعتني بالمتنوع
الذي تعرف أنت استمالته وتطويعه .
أما برحت حواسي تلعب والنور بأكثر مما يلزم؟
أو ما يزال وجهي بالغ التشاز
بين الأشياء حتى ليزعجها؟
أنظر كفي هاتين : أليستا هاجعتين
هنا مثل أداة أو شيء؟
والخاتم في يدي أليس يبدو
بالغ التواضع؟ أو ليس ينطرح النور
على يدي بكامل ثقته؟ -
كأنهما دريان مُضاءان
ومع ذلك مفترقان كما في قلب الظلام...

(١) كتبها ببرلين في ١٣ كانون الأول/ ديسمبر ١٩٠٠. تشير هذه «الصلاة» إلى البحث عن الموضوعية الفنية، بدلالة اليدين الموصوفتين فيها، وهما يدا نخات، وتخصيص أكثر يدي كلارا فيستهورف، النخاعة وتلميذة رودان التي ستصبح زوجة الشاعر.

تقدّم (١)

من جديد هي ذي حياة أعماقي تزار بأقوى من ذي قبل
كُنْهٍ بات يجري في قاع أوسع .
صرت أكثر اقتراباً من الأشياء ،
والصُورُ عُدوتُ أتملاًها بإمعانٍ أكبر .
أحسُّ بي أقربَ إلى كلِّ ما هو غُفْلٌ ،
وبخفقة جناح تغادرُ حواسِّي أشجارَ السنديان
إلى سماءٍ تعصف بها الرِّياح ،
وفي نهارِ البرِّكِ المتشظي ،
تغوصُ مشاعري كما على ظهرِ سمكة .

(١) كتبها في فورسفيده في ٢٧ أيلول/سبتمبر ١٩٠٠ . التقدّم بمعناه التقني والتاريخي غريب على شعرية ريلكه ، فهو إنما يعبرُ هنا عن سعادته لتقدّمه في فنِّ «النظر» أو «المعاينة» الذي تعلّمه قرب رسامي فورسفيده .

استشعار^(١)

أنا مثلُ رايةٍ يحاصرها الأفقُ الشاسع .
أخمنُ مجيءَ الرياح ، محكوماً عليّ بتكبيدها ،
في حينٍ لا يتحركُ بعدُ في الأسفلِ أيُّ شيء :
لا أبوابُ تصطفقُ ، والمداخنُ كلها يلفُّها السكون ،
لا نوافذُ تهتزّ ، وثقيلٌ هو الغبار .

لكنني أعلمُ أنَّ العواصفَ دانيةً ، وبمثلِ هياجِ البحر
أنتشرُ وفي داخلي أغوص ،
ثمَّ أندفع ووحيداً ألفيني
في قلبِ العاصفةِ العظيمة .

(١) كتبها بين ١٩٠٢ و ١٩٠٦ ، على الأرجح في السويد في خريف ١٩٠٤ ، وظهرت في طبعة ١٩٠٦ .

عاصفة^(١)

عندما تشرعُ غيومٌ تلفحها العواصف
بالانتشار :

- سماء مائة يومٍ متجمعة
فوقَ نهارٍ واحد :

فمن بعيدٍ أحسّ بك يا «هيتمان»^(٢)
(أنت يا مَنْ كنت تودّ
أن تقود فصيلك القوقازي
صوبَ أكبر الأسياد).
وقفا عنقك المعروض أفقيّاً
أحسّ به أيضاً يا مازيبا.

(١) كتبها على الأرجح في السويد في خريف ١٩٠٤، وظهرت في طبعة ١٩٠٦.

(٢) كتبها هكذا (Hetman)، والمفردة تعني «قائد الجيش» في بلاد القوقاز، ويرجح فقهاء اللغة أنها آتية من الألمانية القديمة Hauptmann التي تفيد المعنى نفسه. وبهذا النداء يخاطب ريلكه إيفان ستيفانوفيتش مازيبا (Ivan Stépanovitch Mazepa) (١٦٤٤ - ١٧٠٩)، وهو قائد قوقازي تخلى أثناء «حرب الشمال الكبرى» عن القيصري بطرس الكبير لصالح شارل الثاني عشر الذي وعده بإنشاء دولة أوكرانية. وقد لقي هذا القائد الشهير عقوبته على خيانة زوجته بأن شُدَّ على ظهر جواد انطلق به في المفازة. صورة الرحلة الفروسية المقلوبة هذه، على وحشيتها، يرمز بها ريلكه إلى النظرة الشعرية التي تغير منظورات الحياة اليومية وتقلب وجود الشاعر رأساً على عقب.

وأكون أنا أيضاً مشدوداً إلى العذوِّ الهائج
لِظَّهِرِ جِوَادٍ يَتَطَايَرُ مِنْهُ الشَّرَرُ .
وتكون الأشياء كلها تلاشت
وما عدتُ أُمَيِّزُ سوى السَّماءِ :

تَحْتَهَا أَسْتَلْقِي مَغْمُوراً
بِالظَّلَامِ تَارَةً وَبِالنُّورِ طَوَّراً ،
كَالسَّهْوِ .
عَيْنَايَ مَفْتُوحَتَانِ كَبِرْكَتَيْنِ ،
وَفِيهِمَا يَنْطَلِقُ
الطَّيْرَانُ ذَاتُهُ .

مساء في «سكانيه»^(١)

المُتَنَزِّهُ عَالٍ . يكاد يكون بيتاً
أُخْرِجُ مِنْ ظِلَامِهِ لِأَنْدَفَعَ
فِي السَّهْلِ وَالْمَسَاءِ . أُنْدَفِعُ فِي الرِّيحِ ،
الرِّيحُ نَفْسُهَا الَّتِي تُحَسُّ بِهَا الْغَيُومُ أَيْضاً ،
وَالْأَنْهَارُ الْأَلْقَةُ وَطَوَاحِينُ الْهَوَاءِ تِلْكَ
الَّتِي تَوَاصَلُ الطَّحْنَ بِيْطَاءٍ فِي أَطْرَافِ السَّمَاءِ .
الآنَ أَنَا أَيْضاً فِي يَدِهَا شَيْءٌ ،
أَصْغَرُ شَيْءٍ تَحْتَ كُلِّ هَذِهِ السَّمَاءِ - أَلَا انْظُرْ :

أَهْذِهِ سَمَاءٌ حَقّاً ؟
زُرْقَةٌ بِهَيْجَةٍ تُشْعِشِعُ
تَتَرَاخَمُ فِيهَا غَيُومٌ تَزْدَادُ نَقَاءً دُونَ انْقِطَاعٍ ،
فِي الْأَسْفَلِ : كُلُّ دَرَجَاتِ الْأَبْيَضِ ، وَفِي الْأَعْلَى
ذَلِكَ الرَّمَادِيُّ الْمَرْهَفُ الْكَثِيفُ ،
غَلِيَانٌ كَأَنَّمَا فِي خَلْفِيَةِ مِنَ الْأَرْجَوَانِ ،

(١) كتبها في يونسريد Jonsered ، قرب غوتنبورغ Göteborg في السويد ، حوالى الأول من تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٠٤ . عنوانُ القصيدة في البداية : «مساء في شونين» (Abend in Schonen) ، ثم وضع في العنوان اسم المنطقة المعنية منطوقاً بالسويدية : «سكانيه» (Abend in Skane) (وهو إقليم في جنوب السويد) .

وهذا كله تتوجه الأشعة الهادئة
لشمس جانحة إلى المغيب .

يا له هيكلاً عجيباً
ينتعش بذاته ويستند إلى ذاته ،
ناحتاً صوراً لثنايا وأجنحة ضخمة ،
وجبال عالية تعترض أولى النجوم ،
وعلى حين غرة تنتصب بوابة على مسافة
ربما كانت الطيور وحدها تعرفها . . .

مساء (١)

ببطءٍ يُغيّر المساء مَباذِلَه
التي يخلعها عليه صفٌّ أشجارٍ هَرِمَة ؛
تنظرُ فتتخلّى عنكَ المَنَاطِرُ ،
بعضُها يصعدُ إلى السَّمَاءِ وبعضُها الآخرُ يهبطُ ؛

تركَكَ ، أنتَ الذي لا تعودُ إلى أيِّ منها ،
أقلُّ ظلاماً من المنزلِ الصَّامِتِ ذاكِ ،
وأقلُّ وثوقاً بالأبديةِ المنشودةِ
من الأنجمِ التي تولدُ كلَّ مساءٍ وفي السَّمَاءِ تَرقى -

وتتركُ لك في تعقيداتِها غيرِ المنتهيةِ
حياتَكَ التي تكبرُ وتنضجُ في الخوفِ ،
والتي تكونُ تارةً قصيرةَ المدى وطوراً منفتحةً ،
وتبعاً لذلكَ تصيرُ فيكَ تارةً حجارةً وطوراً كوكبةً من النجومِ .

==

(١) كتبها على وجه الاحتمال في السويد في ١٩٠٤ ، وظهرت في طبعة ١٩٠٦ .

السّاعة الحرجة^(١)

مَنْ كَانَ فِي هَذِهِ السَّاعَةِ يَبْكِي فِي مَكَانٍ مَا مِنْ الْعَالَمِ،
بِلا سَبَبٍ يَبْكِي فِي الْعَالَمِ،
فَهُوَ عَلَيَّ يَبْكِي.

مَنْ كَانَ فِي هَذِهِ السَّاعَةِ يَضْحَكُ فِي مَكَانٍ مَا مِنَ اللَّيْلِ^(٢)،
بِلا سَبَبٍ يَضْحَكُ فِي اللَّيْلِ،
فَهُوَ يَضْحَكُ مِنِّي.

مَنْ كَانَ فِي هَذِهِ السَّاعَةِ يَمْشِي فِي مَكَانٍ مَا مِنَ الْعَالَمِ،
بِلا سَبَبٍ يَمْشِي فِي الْعَالَمِ،
فَهُوَ صَوْبِي يَمْشِي.

مَنْ كَانَ فِي هَذِهِ السَّاعَةِ يَمُوتُ فِي مَكَانٍ مَا مِنَ الْعَالَمِ،
بِلا سَبَبٍ يَمُوتُ فِي الْعَالَمِ،
فَعَيْنَاهُ بِي تَحْدَقَانِ.

(١) كتبها ببرلين في منتصف تشرين الأول/أكتوبر ١٩٠٠.

(٢) رفض ريلكه بصورة جازمة في ١٩٢٤ أن يستجيب إلى طلب اللودفيغ هاردت Ludwig Hardt، وهو أحد أكبر مُلقّي الشعر الألمان في المَسارح يومذاك، بتغيير كلمة «الليل» die Nacht هذه إلى «العالم» die Welt. وعلّل ريلكه رفضه بكون «أنا» القصيدة تتكلّم في الليل، وهذه «المَوْقعة في الزّمن» هي في نظره أهمّ من التكرار الفني والانسجام الصوتي الذي يبحث عنه الفنان المذكور.

مقطوعتان^(١)

أحدهم^(٢) يُمسك بالجميع بيديه،
وبالأصابع يُغربلهم كَمَن يَغربلُ الرَّمْلَ،
ويصطفي أجملَ المَلَكاتِ،
ويجعلهنَّ يُنخَنَ في أبيضِ الرِّخامِ،
هاجعاتٍ بجمودٍ في تناغمٍ أثوابهنَّ؛
وَيُنِيمُ الملوكَ إلى جانبِ زوجاتهم،
منحوتين في قطعةِ الرِّخامِ ذاتِها وإياهنَّ.

أحدهم يُمسكُ بالجميعِ بيديه،
كَمُدَى سَيِّئَةٍ تنكسرُ .
أحدٌ غيرُ غريبٍ، بل يسكنُ دَمناً نفسَه،
حياتنا التي تنبضُ ثم تكفُّ عن التنبُّضِ .
لا أقدر أن أؤمن بأنَّه يفتقرُ إلى العَدلِ،
معَ أتِي أسمع كثيراً من السَّوءِ يُقال عنه .

(١) كتبها بين ١٩٠٠ و ١٩٠٢ .

(٢) تشير هذه المفردة إلى الموت، وهو في الألمانية مذكَّر (der Tod) .

القسم الأول من الكتاب الثاني

ديباجة^(١)

جُذِّ بِجَمَالِكَ بِلَا انْقِطَاعٍ ،
بِلَا حِسَابٍ وَبِلَا كَلَامٍ .
تَصَمَّتْ أَنْتَ وَيَقُولُ هُوَ عَنْكَ إِنَّكَ كَائِنٌ .
يَأْتِي مَتَّخِذًا آلَافَ الْمَعَانِي ،
وَفِي الْخِتَامِ يَهْبِطُ عَلَى كُلِّ وَاحِدٍ مِنَّا .

✽

(١) كتبها ببرلين في ١٤ تموز/ يوليو ١٨٩٩ .

البشارة^(١) (كلمات الملاك)

لست أقرب منا إلى الله؛
نحن جميعاً بعيدون عنه .
لكن أية عجيبة هي
بركة يديك!
لا تنضج يدان مثلهما لدى امرأة أخرى،
مع هذا الألق الغامر في أطرافهما:
أنا التدى وأنا الثور،
ولكنك أنت الشجرة .

متعب أنا الآن؛ طويلاً كان مسيري .
غفرانك، نسيْتُ ما هي البشارة
التي كان ذلك الجالس مهيباً بمبازل الذهبية،
كأنه يجلس في الشمس،
يريد أن يزفها إليك، أنت المنذورة لحدث كهذا،
(فالفضاء قد بلبّني) .
أنظري: أنا بداية الإثمار،

(١) كتبها ببرلين في ٢١ تموز/ يوليو ١٨٩٩ .

ولكنك أنتِ الشجرة .

لقد فردتُ جناحي
وها أنا في فخامتي المفاجئة شديد الغرابة ؛
بيتك الصغير ينساب الآن
من أطراف عباوتي الواسعة .
مع ذلك فأنتِ أكثرُ عزلةً مما كنتِ عليه أبداً ؛
لا تكادين ترمقينني بنظرة ؛
أو لستُ نسمةً ريحٍ في البستانِ بسيطة ،
وأنتِ الشجرة ؟

جميعُ الملائكة مهمومون ،
بعضهم يتعدّد عن البعض :
ذلك أنه أبداً لم تُعرفِ
رغبةً كهذه غامضةً وكبيرة .
شيء ما سيتحقّقُ عما قريب
تدركين فحواء في أحلامك .
السّلامُ عليك^(١) ، إنَّ روحي تُبصر
أنك متأهبةً وتنضّجين .
أنتِ بوابةٌ عريضةٌ وعالية

(١) هذه التحيّة المعروفة في الصلوات المسيحيّة («السّلام عليك يا مريم») لا تلغي الدلالة الإيروسيّة والكونيّة التي يهبها ريلكه للزّواج القدسيّ (زواج الكائنات العلويّة أو المقدّسة ، ما تنطبق عليه الصّيغة اليونانيّة المعروفة : hieros gamos) مطبّعاً هنا على المسيحيّة .

سَتَفْتَحُ عَمَّا قَرِيبَ .
لِغَنَائِي أَنْتِ أَدُنُّ نَفِيسَةً ،
وَالآنَ أَحَسُّ بِأَنَّ كَلِمَاتِي قَدْ تَاهَتْ فِيكَ
كَمَا فِي غَابَةِ .

هَكَذَا جِئْتُ لِأَحَقِّقَ لَكَ
أَلْفَ حَلَمٍ وَحَلْمًا مِنْ أَحْلَامِكَ .
اللَّهُ نَظَرَ إِلَيَّ ؛ بَاهِرَةً كَانَتْ نَظْرَاتُهُ . . .

لَكِنَّكَ أَنْتِ الشَّجَرَةُ .

المجوس الثلاثة^(١) (خرافة)

في سالف الزمان، عندما، في أقصى الصحراء
انفتحت يد المولى
كثيرة صيف
تعلن عن نواتها،
حدث أمر خارق: فمن بعيد
تعارف وتبادل التحية
ثلاثة ملوك ونجم.

ثلاثة ملوك من «أهل الدرب»^(٢)،

(١) كتبها برلين في ٢٣ تموز/ يوليو ١٨٩٩. وتدل المفردة «Legende» بالألمانية على الأساطير الدينية وتمتزج بمعنى «خرافة»، من هنا فإن العنوان الثانوي لوحده يشكل علامة تهكم أو طرافة. وفي الشعر الألماني تقليد خاص بالقصائد التي تتنذر على المجوس الثلاثة. (ملاحظة من المترجم: المجوس الثلاثة مذكورون في «إنجيل متى» وحده (٢، ١١): «ولما ولد يسوع في بيت لحم، في أيام الملك هيرودس، إذا مجوس قديموا أورشليم من المشرق...». كانوا قد هداهم النجم إلى موضع ولادة يسوع الوشيكة فجاؤوا حاملين له الهدايا. أما عددهم (ثلاثة) وصفتهم (ملوك) وأسماءهم (وهي متعددة ولكن أشهرها هي: بالتازار وملكيور وغاسبار)، فهذا كله ستضيفه معالجات لقصة الإنجيل نشأت في الأوساط اللاتينية ابتداء من القرن السادس الميلادي. وعلى أثر ذلك صار من يسمون في العربية «المجوس الثلاثة» يُدعون في اللغات الغربية «الملوك المجوس». وهذا كله يعيد ريلكه معالجته على طريقته.)

(٢) كتب ريلكه: Drei Könige von Unterwegs، محوّل المفردة المركبة Unterwegs التي تعني «على =

والنجمُ المسمّى «في - كلّ - مكان»^(١)
شرعوا بالسّير (ألا تأمل!) ،
إلى اليسار ملكٌ ، وإلى اليمين ملكٌ آخر ،
صوب مغارةٍ يفعمها السّلم .

كم هديّة حملوا
إلى مغارةٍ بيت لحم!^(٢)
كان وقعُ خطاهم يُسمّع «على الدّائر» .
ذلك الذي كان يمتطي جواداً أدهم
كان يترنّع على مُخملٍ صهوته بثقة ،
والذي إلى يمينه يمشي
كان مسربلاً بالذهب ،
والثالث الذي إلى يساره
كان يحمل في طرفٍ سلسلةٍ -
شيئاً دائريّاً وفضيّاً
يتراطمُ
ويرنّ ،
وتنبعثُ منه سحابةٌ من الدّخانِ زرقاء^(٣) .
وإذ رآهم النّجمُ المسمّى «كلّ مكان»

=الطّريق» أو «ماشياً في الذّرب» إلى اسم علمٍ لمكانٍ ارتأيتُ أن أصوغ معادله على هيئة «أهل الذّرب» (المترجم) .

(١) هنا أيضاً يلعب ريلكه على الكلمة ويسمي النجم : Überall ، وهي في الألمانية ظرف يعني «في كلّ مكان» (المترجم) .

(٢) كتب «إسطل بيت لحم» مشيراً إلى المذود الذي ولد فيه المسيح ؛ العربية تحيل بالأحرى إلى «مغارة بيت لحم» التي كان فيها المذود .

(٣) يصف مبخرة .

فهو راح يُطلقُ ضحكاً عجبياً،
ثم سبَّهم إلى المغارة
وهناك قال لمریم:

« جئتُك بِحُجَّاجٍ،
آتينَ من أَكْثَرِ من أَرْضِ غَرِيبَةٍ.
ثلاثة ملوكِ ذوي سيادة،
محملينَ ذهباً وياقوتاً أَصْفَرَ.
إنَّهم غامضونَ وصامتونَ ووثنونَ
- لا ترتعبي! -

لكلِّ منهم في موطنِهِ،
إثنتا عشرة ابنةٌ وما من ابنٍ واحد،
ولذا جاؤوا يسألونكِ ابْنَكِ أَنْتِ،
ليكونَ لسمائهم اللَّآزُورِديَّةُ شمساً
ولعروشهم عزاء.

مع ذلكَ فلا تعتقدي
أَنَّ ابْنَكِ مقدَّرٌ له أن يصير
أميراً يرفلُ في البَذَخِ أو شيخاً للوثنينِ.
فكُفِّي كَم كانت طريقتهم طويلة.
طويلاً ساروا كالزَّعيانِ،

وفي تلكَ الأثناء سقطَ عرشُ كلِّ منهم
ثمرةً ناضجةً وحده الله يعلمُ في آيةٍ أيِّدِ
وفيما تمتلئُ آذانهم هنا

بأنفاسِ الثور الساخنة كالريحِ الغربية،
قد يكونون صاروا الآن فقراء
وتكادُ تكون قُطِعَتْ رؤوسُهم.
هيا، بابتسامتك أنيري
هذه الفوضى التي صاروها،
وإلى الشرقِ أديرِي وجهك
ووجهَ ابنك؛ فهناك
في خطوطِ زرقاء يقوم
ما هجره من أجلكِ كلُّ واحدٍ من الثلاثة
سمرقند وروبينيا
وأودية تركيا.

في الدَّير^(١)

كلّ مَنْ في أخويّة الرّهبانِ هذه
كان يُودّعُ الجنيّةَ أسرارَه فيما ينثر بذورَه .
كلّ مشتلٍ يؤمُّ إلى ذلك الذي زرعه .
أحدّهم ، في نوباتِ خيلائه التي تستحوذ عليه في السرّ ،
كان ينتظر أن يكشف له عنفوانُ الزّهور
في شهر نَوّار
عن صورةٍ قواه الخفيّة .

يداه شبّه الواهيّتين تحمّلان
رأسه البنيّ المثقلَ بالأنساغ
التي تسافرُ ببالغ اللّهُفِ في الظّلام ،
وجبّته الواسعةُ بصُوفها السّميّك ،
تنسابُ عندَ قدميه في طيّاتٍ وتتصلّب

(١) كتبها ببرلين في ٢٨ تموز/ يوليو ١٨٩٩ . والدّير الموصوف هنا هو الأرجح دير فال ديمّا Vald'Ema في فلورنسة بإيطاليا ، ويصفه ريلكه في كتابه «يوميات فلورنسية» . والثالث الذي يستحضره الشّاعر (الزّاهب الشابّ والأمّ والأب) يحوّل القصيدة إلى مشهد عائليّ مشبع بالأصداء التحليليّة - النفسيّة . كانت الأمّ ملقّبة بـ La Stanca وهو ما معناه في الإيطاليّة : «المُرَهقة» ، ولهذا اللّقب دلالة حادّة في سياق القصيدة كما سيرى القارئ . والأب كان يعمل في مقالع الحجر في «بيترابيانكا» Pietrabianca التي منها كان النّحات ميكيل - آنجلو يأتي بأحجار منحوتاته .

حول ذراعَيْه ، هذين الجذعين القويين
الحاملين يديه اللتين ربّما كانتا تحلمان .

لا صلاة استعطافٍ للسيد ولا من صلاةٍ استرحام ،
لتجتذبا صوته الفتى الملائن ،
الذي ما كان يريد أن يتفادى التجديف ،
فذلك الصوت ما هو بظيية ،
بل جوادٌ يتمرد على لجأه ،
ويريد أن يحمله وراء الحواجز
والعقبان والتلال ، عارفاً طريقه بثقة .
كان يريد أن يحمله عارياً بلا سرج .

أما هو فيجلس ؛ ثقل أفكاره
يوشك أن يفجر قبضتيه القويتين ،
وما فتئ فكره يزداد ثقلًا .

يعود المساء كزائر أليف ،
تشرع بالهبوب ريحٌ وتفرغ من مشاتها الطرُق ،
وعلى منحدرات الوادي يتكدس الظلام .

وكما يتأرجح قاربٌ في سلسلته ،
تغيم صورة الحديقة ، تبقى معلقة
إلى الظلمة الصافية ، كأن الريح تهددها ،
من سيحل وناقها يا ترى؟ . . .

في مقبل صباه هو الزَّاهِبُ،
أمه متوفاةً منذ سنين .
يعرف أنهم كانوا يسمونها «المُرَهَقَة»^(١) .
كانت هي كأساً رقيقةً صافية،
أهدوها إلى رجلٍ هشمها بعدما شربَ منها
كإبريق .

كذلك كان أبوه .
وكانَ هذا الأخيرُ ينالُ كفافَ يومه
مُشرفاً على الشَّغيلةِ في مقالعِ الرُّخامِ الأحمر،
وجميعُ مَنْ يلدنَ في بيترابيانكا^(٢)
كنَّ يخشينَ أن يمرَّ في الليل
تحتَ نوافذهنَ مُجدِّفاً شاتماً .

إبنه الذي نُذِرَ لسيِّدةِ الآلام
في ساعةٍ ضيقٍ مبالغته،
يهيمُ في أفكاره في رواقِ الدَّيرِ،
وسطَ وشوشةٍ أريجِ أحمر:
ذلك أنَّ أزهاره كلّها كانت تفتَحُ حمراء .

(١) كتبها بالإيطالية: La Stanca، لمزيد من التلاؤم والإطارَ المكاني الذي يُموقع فيه حكايته .
(٢) كتب اسم المكان بالإيطالية أيضاً: Pietrabilanca، ومعناها الحرفي، الذي يبقى على القصيدة في
عالم الألوان والحجارة، هو «الحجر الأبيض» (المترجم) .

يوم الحساب^(١) (من يوميات راهب)

لسوف يخرج الجميع من قبورهم العفنة
كمن يخرج من حمامٍ ساخن،
ذلك أنَّ الجميع يعتقدون بحتمية التلاقي بعد غياب
واعتقادهم رهيبٌ ولا رادَّ له .

إخفيض الصوت ربّاه فقد يحسب
بعضهم أنَّ صُورَ ملكوتك قد نُفِّخَ فيه؛
لا هاوية تكفي لاستيعابِ هديره:
العصورُ بكاملها تنبثق من بين الحجارة،
وجميع الموتى يمثلون
بأكفانهم المهترئة وعظامهم الهشة،
مترنحين تحت ثقلِ التراب .
ألا ما أغربها من عودة
في وطنٍ بالغ الغرابة هو أيضاً!

(١) كتبها ببرلين في ٢١ تموز/ يوليو ١٨٩٩ . ويربط العنوان الثانوي هذه القصيدة بـ «كتاب الساعات» .
والصُور المضحكة لأثار النشور تمنح النص نبذة سجالية تتضح أكثر في قصيدة «انبعاث» («قصائد
جديدة»، القسم الأول) .

حَتَّى مَنْ لَمْ يَعْرِفُكَ سَيْطَابُونَ
بِرؤيتِكَ باعتبارها عطيةً مستحقَّةً :
كَالتَّيِّذِ أَوْ الْخَبْرِ .

أَنْتَ، يَا مَنْ تَرَى كُلَّ شَيْءٍ، لَا شَكَّ فِي أَنَّكَ تَعْرِفُ هَذِهِ الصُّورَةَ الْعَنيفَةَ
الَّتِي أَصْفُ مَرْتَجِفًا فِي قَلْبِ ظَلَامِي .
كُلَّ شَيْءٍ يَأْتِي مِنْ بَيْنِ يَدَيْكَ، فَأَنْتَ الْبَوَابَةُ، -
وَجَمِيعُ الْأَشْيَاءِ كَانَ يَحْتَوِيهَا وَجْهُكَ
قَبْلَ أَنْ تَضِيعَ فِي أَوْجِهِنَا نَحْنُ .
وَإِنَّكَ لَتَعْرِفُ صُورَةَ الْمُرَافَعَةِ الْكَبْرَى هَذِهِ :

صَبَاحٌ، بَيِّدَ أَنَّهُ مَصْنُوعٌ مِنْ نُورٍ
لَمْ تَمَخَّضْ عَنْهُ مَحَبَّتَكَ الْمَكْتَمَلَةَ،
صَحْبٌ، لَكِنْ مَا هُوَ بِصَحْبٍ نَدَائِكَ،
هَزَّةٌ، لَيْسَتْ آتِيَةً مِنْ تَخَلُّ رَبَّانِي،
رَجَّةٌ، مَا هِيَ بَارْتِجَاجِ أُسُوكِ .
تِلْكَ ضَوْضَاءُ أَشْيَاءٍ تَتَقَصَّفُ
فِي كُلِّ الْمَبَانِي الْمَقْتَلَعَةِ،
تَسْدِيدُ دِيُونٍ، تَرْوِيحَاتُ مُشْتَرَكَةٍ،
مُجَامَعَاتُ تَجْرِي أَمَامَ أَنْظَارٍ مِنْدَهْشَةٍ،
أَفْرَاحُ قَدِيمَةٍ تَعُودُ،
وَانْبِعَاطُ مُتَعٍ كَانَتْ قَدْ ذُبُلَتْ
وَعَلَى سَطُوحِ الْكِنَائِسِ الْفَاغِرَةِ مِثْلَ جِرَاحٍ،

تهيمُ عصافيرُ سودٍ لم تخلقها أنتَ
في أسرابٍ مختلِبةٍ وحائرة.

هكذا يصطرونَ بعد طویلِ استراحة،
متشَبِّهينَ بالأشياءِ بأسنانهم العارية،
مُبَلِّلينَ لكونهم ما عادوا لينزفوا دماً،
باحثينَ في حُفَرٍ مَحاجرٍ أعينهم
بأصابعهم الباردةِ عن دموعهم المقبورة.
ثم سرعانَ ما يتعبون؛ لم يكذُ فجرُهم ينبلج
وإذا بالمساء يُرخي سُدولَه.
تصبحُ هياتهم جهمةً، وينعزلُ كلُّ منهم
ويتأهب ليرقى في العاصفة،
عندما يكون نبیذُ محبَّتِكَ الصافيةِ قد اعتكَّر
بقطراتِ سُخطِكَ المظلمة،
ليصيرَ قريباً من الموضعِ الذي تُطلقُ فيه حُكْمَكَ.
وهنا، في أعقابِ الصَرَخاتِ العظيمة،
يبدأ الصَّمْتُ المَدِيدُ المُرعِبُ.

جميعهم جلوسٌ كما في أعتابِ أبوابِ سود،
وسطَ أنوارٍ تحيطهم بجمهرة
من التماعاتِ صارخةٍ كدمامل.
والمساء يشيخُ فورَ حلوله، فإذا هو اللَّيلُ،
والظلامُ ينهمرُ مِرْقاً عملاقة

على أيديهم وظهورهم
المرتحة تحت هذا العبء الأسود.
يطول انتظارهم. مناكبهم تتأرجح
تحت الضغط أشبه ما تكون ببحرٍ مظلم،
جميعهم جلوس، في أفكارهم يغرقون،
على كونهم محسوسين فراغاً.
ما نفع أن يمسك الواحد منهم بجبينه؟
أدمغتهم تمارس تفكيرها في محل ما،
مدفونة في أعماق طيات الأرض:
الأرض الهرمة بكاملها تطلق أفكاراً ضخمة
تدورن تأرجح هذه الأشجار العملاقة.

أنت، يا مَنْ ترى كل شيء، هل فكرت
بهذه الصورة المخيفة الشاحبة
التي لا مثيل لها بين صور مشيتك المعهودة؟
أو لا تخيفك هذه المدينة الصامتة
العالقة بك كوزيقة ذابلة
والتي تريد أن ترقى إلى آيات غضبك؟
حبذا لو أمسكت بعجلة كل يوم،
فلا يدنو من هذه النهاية بسرعة مفرطة، -
ربما لا يزال في مقدورك أن تتفادى
ذلك الصمت الشاسع الذي شاهدناه أنا وأنت.
قد لا يزال في مقدورك أن تختار

بيننا واحداً يجرّد رجوع الحياة المخيف هذا
 من كلّ معنى وكلّ روح وكلّ حنين،
 واحداً يشقّ سابحاً خضّم الأشياء
 منصهراً بكامله في الغضب، غامر الفرح مع ذلك .
 واحداً يعزف على كلّ وتر،
 مُحطّماً للقوى لا اكتراثَ عنده،
 غوّاصاً لا أحدَ ليعرفه، يأتي ويغطس
 في أغوار كلّ موتٍ بسلامة .
 . . . من دون هذا كلّه أتى لك أن تحتمل يوماً كهذا،
 يوماً هو أطول من مدى الأيام مجتمعة،
 بأناشيد صمته المُفرّعة،
 عندما يحاصرك الملائكة
 برفيف أجنتهم المرتعبة،
 كمن يحاصرك بسيلٍ من الأسئلة؟
 أنظر كم يرتجفون، عالقين بأجنتهم،
 أنظر أعينهم اللاّ تُحصى تشتكي إليك،
 وهذه الأصوات الهادرة بأناشيد العذاب لم تعد لها الجرأة الكافية
 لتفلّت من متاهة الفواصل الصّامتة
 وترقى إلى ألحانٍ متناغمةٍ وصافية .
 وعندما لا يعود أولئك الشيوخ المسترسلو اللّحي ليعبروا عن أنفسهم
 إلّا بهزّات رؤوسهم الشائبة الشّعر،
 هم الذين أغدقوا عليك نصائحهم من أجلٍ أجملٍ انتصاراتك،
 وعندما تصمّت النسوة اللّاتي غدّين ابنتك،

ويصمّت رفاقه الكثائر ممّن ساروا خلفه،
وجميعُ العذارى ممّن أسلمته مقاديرهنّ،
وأشجارُ السّندر المضيئة تلكَ في رياضك المظلمة،
عندما يصمّت الكلُّ فمّن ذا يُساعدك؟

وإذا ما قامَ ابنُكَ وحده
بينَ جميعِ مَنْ لا يُغادرون عرشك،
فهل سيتغلغلُ صوتُكَ إلى قلبه؟
هل سيقولُ ألمُك المتوحد:
«يا بُنيّ!»

هل ستبحثُ عن وجهِ ذلك
الذي أقامَ يومَ الحسابِ هذا،
حسابك أنتَ، ومعَه عرشك أنت؟
يا بُنيّ!»

هل ستوعزُ، يا أبتاه، لوريثك
أن ينزلَ بصحبةِ المجدليّة، هذه الرّائعةِ رفقتُها،
إلى جميعِ
مَنْ يتحرّقون لهفةً ليموتوا من جديد؟

سيكونُ هذا آخرَ قراراتك الملكيّة،
بركتك الأخيرة، وحقّدك الأخير.
لكنّ كلّ شيءٍ سيهدأ من بعد،
سماؤك والحسابُ وأنتَ نفسك.

وكلُّ حُجُبٍ لُغزِ العالَمِ
 المكنونِ طيلةَ عصورٍ وعصور،
 ستسقطُ مثلَ سلسلةٍ تنفكُ .
 . . . مع ذلكَ فأنا ينتابني القلق . . .
 أنتَ يا مَنْ يرى كلَّ شيءٍ، ألا انظرُ قلقي،
 ولثُعابينِ هولَ اضطرابي!
 القلقُ من أن تكونَ اختفيتَ منذ عهدٍ طويلة،
 عندما لأولِ مرّة
 في علمِكَ الكليِّ أبصرتَ
 الصّورةَ الشاحبةَ
 ليومِ الحسابِ هذا،
 الذي منه تقتربُ عاجزاً، أنتَ يا مَنْ يرى كلَّ شيء .
 أترأكَ تخبّأتَ؟
 أينَ يا ترى؟ لا أحد
 سيكون
 أكثرَ ثقةً بكَ مِنِّي
 أنا الذي
 لا يريد
 أن يخونكَ مقابلَ أجرٍ
 كما يفعلُ جميعُ مُشايعيك .
 في السرِّ أريد،
 أن ألتصقَ بك،
 وجهاً لوجه،

أن أتشبَّث بك ؛
متعباً بقدرِكَ ، لا بلْ
قد أكون أكثرَ تعباً ؛
وقوانا المتضافرة أنا وأنت
ستعترض الدَّولابَّ الهائل
الذي منه ترقى المياهُ القويَّة
لاهثَةً وراجفة -
ذلك أنَّهم - وا أسفاه - سينبعثون .
كذلك هو اعتقادهم : اعتقادٌ شاسعٌ ولا رادَّ له .

شارل الثاني عشر يجتاز أراضي أوكرانيا^(١)

ملوك الأساطير
جبال منتصبّة في المساء، تعمي
كلّ من يلتفت ناحيتهم.
الحزام المحيط بخصري كلّ منهم،
وحاشية معاطفهم الثقيلة
ثمّنها حيوات وأوطان.
ومن أيديهم المزيّنة بأحجار كريمة
يندفع مُصلّتا السيّف.



(١) كتب الشاعر القسم الثاني من هذه القصيدة في فورسفيده في ٢ تشرين الأوّل/أكتوبر ١٩٠٠ قبل قسمها الأوّل الذي سيكتبه في المكان ذاته في ٢١ من الشهر نفسه. ويخصّ العنوان القسم الثاني وحده. أما شارل الثاني عشر فهو ملك السويد بين ١٦٩٧ و١٧١٨. وقد منّي بهزيمة نكراء في بولتافا Poltava في أوكرانيا. كان ريلكه قد زار بولتافا في أوّل أيلول/سبتمبر ١٩٠٠ أثناء رحلته الثانية إلى روسيا، وكان يعرف قصيدة بوشكين الملحمة «بولتافا». في قصيدة ريلكه هذه، تحوّل الهزيمة الملك المغلوب، وبصورة مفاجئة، إلى متأمل لمنظر طبيعي ساحر. ولقد رأى بعض النقاد في هذه القصيدة تجسيدا لمشروع ريلكه الشعري في هذه المجموعة (المعابنة الموضوعية وقلب المنظورات)، وعاب لوكاتش Lucàks على الشاعر ما اعتبره المنظر المجري افتناناً بسادية السلطة. ولطالما استخدم ريلكه استعارة «الملك» (أنظر مثلاً قصيدة «الابن» اللاحقة لهذه) لوصف مهمة الشاعر أو رسالته.

ملكٌ شابٌّ من بلدانِ الشمال
 كان يجتاز أوكرانيا مهزوماً،
 لاعناً الربيعَ وشعرَ النساءِ
 وقيآثرهنَّ وأغانيهنَّ .
 كان يمتطي جواداً رماديّاً^(١)
 ويرى الأشياءَ كلّها رماديةً،
 لأنه ما طمح يوماً
 إلى الالتلاقِ في عيني امرأة .
 لا واحدةً كانت في نظره شقراءَ بما فيه الكفاية،
 ولا واحدةً استطاعت أن تختطفَ منه قُبلةً ؛
 بل كانَ في سوراتِ غضبه
 يتنزَعُ من شعرِ امرأةٍ رائعِ
 قمرٍ لآلي .
 ويومَ كانت الكآبةُ تغزوه
 كان يجتذبُ حسناءً ويسألها
 عمّن تبادلتُ وإياه
 خاتمَ خطوبة -
 ثمَّ يُطلقُ على الخطيبِ
 زمرةً كلابه لتلتهمه .

(١) الجواد الذي يكون لون وبره أبيض يتخلّله سوادٌ يُقال له «أشهب»، ولكن كلمة «الرمادي» Grau التي
 يستخدمها الشاعر متشرة في هذا النصّ كلّهُ، وكان ينبغي الحفاظ عليها وعلى مشتقاتها ولو كان ذلك
 بضمن شيء من الانزياح المعجمي (المترجم) .

كَانَ قَدْ غَادَرَ بِلَادَهُ الَّتِي لَوْنُهَا رَمَادٌ،
 فَاقْدَأْ مِنْذُ زَمَنِ صَوْتِهِ،
 وَشَرَعَ بِالسَّيْرِ صَوْبَ الْأَعْدَاءِ
 وَقَاتَلَهُمْ اسْتَفْزَازاً لِلْخَطَرِ لَا غَيْرَ،
 حَتَّى أَقْبَلَتِ الْعَجِيْبَةُ وَقَهَرَتْهُ:
 فَكَمَا فِي الْأَحْلَامِ كَانَتْ يُمْنَاهُ
 تَنْتَقِلُ مِنْ غَمْدٍ إِلَى غَمْدٍ آخَرَ،
 دُونَ أَنْ تَعَثَرَ عَلَى السَّيْفِ.
 هَكَذَا صَارَ قَادِراً عَلَى الْمُعَايَنَةِ:
 كَانَ مَشْهُدَ الْمَعْرَكَةِ السَّاحِرِ
 يَغْذِي عِنَادَهُ فِي أَنْ يُوَاصِلَ النَّظَرَ.
 وَكَانَ مَعْتَلِياً صَهْوَةً جَوَادِهِ
 لَا يَخْفَى عَلَيْهِ شَيْءٌ مِمَّا يَدُورُ حَوْلَهُ.
 كَانَ لِلزَّرْدِ رَيْنٌ فَضَّةً،
 وَكُلُّ شَيْءٍ كَانَ لَهُ صَوْتُ
 وَكَانَتْ رَوْحُ كُلِّ شَيْءٍ تَبْدُو
 مَعْلَقَةً إِلَى دَوِيِّ بَوَقٍ.
 كَانَ لِلرَّيْحِ امْتِدَادٌ آخَرَ،
 هِيَ الْمَتَوَاتِبَةُ خِلَالَ الزَّايَاتِ،
 رَشِيقَةً كَفَهْدَةٍ، لَاهُتَةً أَوْ تَكَادُ،
 مَتَرْتَحَةً عَلَى إِيقَاعِ الْبَوَقِ
 الَّذِي كَانَ يَصَارِعُهَا فِي ضَحْكٍ مُتَبَادِلٍ.
 أحياناً كَانَتْ الرِّيحُ تُحَكِّمُ قَبْضَتَهَا إِلَى أَسْفَلِ،

حيثُ كان يتقدّم مغموراً بالدم
 فتى يقرع طبلاً
 ينهضُ في صحبته ثم يعاود السقوط،
 حاملاً الطبل كما كان يحمله قلبه
 إلى القبرِ أمامَ فوجهِ القتيل .
 جبالٌ كثيرةٌ كانت تنعجنُ هناك،
 كما لو لم تكن الأرض قديمة،
 وكما لو كان ذاك أوّل عهدِها بالجمود .
 تارةً ينتصبُ الحديدُ كالبالزت،
 وتارةً أخرى يغرق كغاية في المساء
 ما فتئت تكبرُ كتلتها العملاقة
 في حركةٍ مديدة تجتازُ الجيَّسينَ المشتبكين .
 كانت الظلمةُ تلفظُ ضباباً كثيفاً؛
 والعَمَماتُ المتحرّكةُ ما كانت هي الزمن -
 ثم اصطبغتِ الأشياءُ بمسحةِ الرماد،
 لكنّ ما إن تسقطُ قطعةُ حطبٍ جديدة
 حتّى تنتشرُ الشُعلةُ وقد أذكيّت نارها من جديد،
 عريضةً وفخمة .
 في بزاتٍ أجنبيّةٍ كانوا يهجمون،
 سرباً من أقاليمِ أحلام .
 وعلى حينِ غرةٍ جعلَ الفولاذُ يضحك :
 فلقد راحَ أميرٌ يُمطرُ ألْقاً فضيًّا
 على المعركةِ التي يلفها الغسق .

وَكَالسُّكَّرِ كَانَتِ الزَّايَاتِ تَطْفُو،

وَالْجَمِيعُ فِي إِيمَاءِ أَتَهْمُ كَانُوا

بِمَثَلِ سَخَاءِ الْمُلُوكِ، -

وَبِفَضْلِ النَّيْرَانِ الْمَشْتَعَلَةِ فِي مَبَانٍ بَعِيدَةٍ،

كَانَتِ التَّجُومُ تَشْتَعَلُ . . .

كَانَ ذَلِكَ فِي اللَّيْلِ . ثُمَّ انْسَحَبَتِ الْمَعْرَكَةُ بِهَدْوٍ

كَمَا يَنْسَحِبُ بَحْرٌ مُجْهَدٌ

يَغْصُ بِمَوْتَى مُجْهُولِينَ،

وَجَمِيعُ الْمَوْتَى فِيهِ بِالْغَوِ الثَّقَلِ .

بِحَذَرٍ رَاحَ يَتَقَدَّمُ الْفَرَسُ الرَّمَادِيُّ

(تَصَدُّهُ قَبِضَاتٌ ضَخْمَةٌ)

بَيْنَ رِجَالٍ كَانُوا يَمُوتُونَ هُنَاكَ مُجْهُولِينَ،

حَتَّى بَلَغَ بَقْعَةً يعلوها عَشْبٌ مَحْفُوفٌ أَسْوَدُ .

لَمَحَ فَارَسُ ذَلِكَ الْجَوَادِ

عَلَى الْأَرْضِ وَسَطَ الْوَانِ خَضِيلَةٍ،

فَضَّةٌ كَثِيرَةٌ تَلْمَعُ كَزَجَاجٍ مَسْحُوقٍ،

وَرَأَى إِلَى الْحَدِيدِ وَهُوَ يَذْبُلُ وَإِلَى الْخَوْذِ وَهِيَ تَشْرَبُ

وَأَبْصَرَ سَيْوِفًا مَشْكُوكَةً بَيْنَ مَفَاصِلِ الدَّرُوعِ،

وَأَيْادِي تَحْتَضِرُ وَهِيَ تَلُوحُ

بِخَرْقٍ مِنَ الْحَرِيرِ . . .

كَانَ يَرَى ذَلِكَ وَلَا يَرَاهُ .

وإذا به يعدو بجوادهٍ حيثما تعالى صَحْبُ الميدان،
كَمَنْ يَعْرُوهُ جَذْلٌ عارم،
وَجَنَّتَاهُ تَطْفَحَانِ بِفَيْضٍ من الحماس،
وعيناه مثلُ أعْيِنِ العَشَّاقِ . . .

الابن^(١)

كان أبي ملكاً مخلوعاً
جاء من وراء البحار .
ذات يوم أتى ليقابله
رسول يرتدي معطفاً من جلد الفهد
ويحمل سيفاً ثقيلاً .

كما على عادته ، كان أبي
عارياً من عباءة الفرو ومن الخوذة ؛
وكما في المعتاد كان ظلام الحجرة
يطبعه بالفقر .
يداه الرّاجفتان
كانتا شاحبتين فارغتين ، -
وعلى حيطانٍ عاريةٍ كانت عيناه
تنزلقان دُونَ أن تنظرا .

(١) كتب القسم الأول من هذه القصيدة في الأول من تشرين الأول/أكتوبر ١٩٠٠ ، والقسم الثاني استلّه الشاعر من قصيدة له مكتوبة في ١٢ نيسان/أبريل ١٩٠٠ ولم ينشرها ، ظهرت أبياتها الباقية في قصائده من وراء القبر ، وهي بلا عنوان وتبدأ بالقول : «قادم أنت من الصحراء . . .» . منذ البيت الأول يعبّر الشاعر هنا عن حلمه في أن يكون له أب ملك . أنظر «صورة ذاتية في العام ١٩٠٦» في القسم الأول من «قصائد جديدة» .

إلى الحديقة ذهبْتُ أُمِّي،
ألقاً أبيضَ يمشي في الخضرة،
كانت تريدُ أن تنتظرَ هبوبَ الريح
قبلَ أن تنتشرَ حمرةُ المغيب .
كنتُ أحلمُ بأن ألتقطَ نداءها،
لكنها كانت تمشي وحيدة ، -
وتتركني على حافة الدَّرَج
مصغياً إلى وقع خطاها وهو يموت،
وصخبُ أصواتٍ تأتي من منزلنا:

يا أبتِ، ذلكَ الرسولَ الغريب... ؟
إنه الآنَ يعدو ثانيةً بجوادهِ عبرَ الرِّيح... (١)

يا ترى ما يريد؟
لقد ميَزَ خصلاتِ شَعْرِكَ الشُّقْرَ يا بُنَيَّ .
كم كانت ملابسه زاهيةً يا أبتِ
وكم كانت عباؤه تنساب حوله!
كتفاه وصدره كانا مزدائنين بأجملِ الثياب،
وجَّواده كان مسروراً بروعة .
كانَ كَصوتٍ من الفولاذ،
رجلاً مجبولاً من مادَّة اللَّيْلِ ، -

(١) يقدِّم الشاعر أسئلة الضغير وأجوبة أبيه متسلسلةً ودون أن يفصل بينها بعلامات الحوار المعهودة (المترجم) .

لكنّه جاء بتاج صغير
كان يرُن في كلّ خطوة
بإزاء سيفه الثقيل،
واللؤلؤة الرّاسخة في وسطه
ثمّنها حيّوات عديدة .
من قوّة إمساكه بالتّاج اعوجّ إطاره
الذي سقط على الأرض غير مرّة:
هو تاج مصنوع لِصغيرٍ ، -
فليس يحملُ الملوك مثله ؛
- ضعه على رأسي يا أبتِ !
سأحمله في اللّيل أحياناً
شاحباً من خجلي منه .
وسأخبرك يا أبتِ
بالموضع الذي منه أتى الرّسول ،
وبما يحدث في مدينته ،
وما إذا كانت بيوتها من حجر
أو كان أهلها ينتظرون
في خيامهم وصولي .

كان أبي رجلاً مهموماً ،
ما عرف السّلام يوماً .
طيلة ليالٍ عديدة
أصغى إليّ مُدلهمّ الجبين .

التَّاجُ كَانَ يَحِيطُ بِشَعْرِ رَأْسِي ،
وَأَنَا كُنْتُ أَهْمَسُ فِي أُذُنِهِ
مَخَافَةً إِيْقَاطِ أُمِّي ، -
بِيَدِ أَنَّهَا كَانَتْ تَفَكَّرُ بِالشَّيْءِ ذَاتِهِ
عِنْدَمَا ، كَسْلَامٍ أَبْيَضٍ
يَسْبِقُ جِحَافَ الْمَسَاءِ ،
فِي الْحَدَائِقِ الْمَظْلَمَةِ كَانَتْ هِيَ تَتَمَشَّى .

✱

... هَكَذَا كُنَّا كَعَازِفِي كَمُنْجَاتٍ مَوْلَعِينَ بِالْأَحْلَامِ
بِهَدْوٍ يَجْتَازُ الْوَاحِدَ مِنْهُمْ بَابَ بَيْتِهِ
لِيَرَى قَبْلَ أَنْ يُرْجَى صَلَوَاتِهِ ،
إِنْ لَمْ يَكُنْ جَارًا لِرِاقِبِهِ ؛
يَنْتَظِرُ تَفَرُّقَ الْجَمِيعِ ،
لِيُقَابِلَ أَجْرَاسَ الْمَسَاءِ
بِالْحَانِ تَرْدَ بَدْوِهَا عَلَيْهَا
(كَمَا يَتَنَفَّسُ الْغَابُ عِبْرَ خَرِيرِ الْيَنَابِيعِ)
أَصْدَاءُ غَامِضَةٍ تَصَاعِدُ مِنْ جِسْمِ الْكَمُنْجَةِ .
ذَلِكَ أَنَّ الصَّوْتَ لَا يَغْنِي بِلَا نَشَازٍ
إِذَا لَمْ تَر_افِقَهُ فُسْحَاتٌ مِنَ الصَّيْتِ ،
وَطَالَمَا لَمْ يَظَلَّ صَخْبُ الدَّمِ
يُوشِوشُ وَرَاءَ رَنِينِ الْأَوْتَارِ ؛

والأيامُ عبثيةٌ وخائفةٌ،
عندما لا تسود طبيعةٌ هادئةٌ
وراءَ باطلٍ غُروِها.

صبراً: ما برحَ العقربُ الكتومُ يواصلُ دورانه،
وما كان موعوداً سيَتَحَقَّقُ:
نحنُ الهمساتُ التي تَسْبِقُ الصَّمْتَ،
نحنُ المروجُ تبشّرُ بالبستان:
ما يزالُ يجتازها أزيزُ غامضٍ -
(جمهرُ أصواتٍ غيرُ كافيةٍ لِصُنْعِ جوقة)
ولكنّها تمهّدُ الطّريقَ
إلى البساتينِ الصّامتةِ العميقةِ المقدّسةِ . . .

القياصرة^(١)

سلسلة قصائد (١٨٩٩ و ١٩٠٦)

- ١ -

كان ذلك في العهد الذي انبثقت فيه المرتفعات :

كانت الأشجار تشرئبُ نافرةً بعد،

والتهر يرتفع هادراً إلى أعلى المشهد.

مسافران غريبان هتفا باسم ما،

فنهض إيليا، عملاق «موروم»،

مُجْتَذَباً من سباته الطويل . . .^(٢)

في الحقول كانت أعضاء أبويه الهرمين تتخلع

بإزاء الأحجار والنباتات البرية؛

(١) كتب سلسلة القصائد هذه (ما عدا القصيدة الثالثة) في ماينينغن Meiningen في آب/أغسطس وأيلول/سبتمبر ١٨٩٩ بُعيد عودته من رحلته الأولى إلى روسيا، وكتب القصيدة الثالثة بباريس في ١٩٠٦، وظهرت السلسلة في طبعة ١٩٠٦ لهذه المجموعة.

(٢) يستند ريلكه هنا إلى أسطورة بطولية روسية تتحدث عن رجل مشلول يتحول إلى بطل عملاق. تذكر الفقرة الثالثة من هذه القصيدة ببداية «أغنية عشق حامل الزاية كريستوف ريلكه ومصرعه»، وبفكرة انتظار الإنجاز الشعري الذي يُخرج الشاعر من الزمن الاعتيادي إلى زمن شبه إلهي. ولطالما وضع ريلكه بطاء الروس، الإيجابي في نظره، بمقابل المفهوم الغربي للتقدم.

فأتى ابنهما مبتعداً عمن أيقظوه،
وأجبر أثلام الأرض على أن تحترم المحراث،
رفع جذوع الأشجار المنتصبه كأجسادٍ مُصارعين،
ضاحكاً من كتلتها المترنحة،
والجذور التي ما كانت تعرف سوى الظلام
جعلت تتلوى في قبضة الثور الضخمة،
وقد أصابها الهلع كنعابين سوداء.

كانت الفرسُ تنتعشُ بانداء الفجر،
وفي شرايينها تكمُنُ نبالة وقوة.
كانت تنضجُ تحت ثقل فارسها،
ولصهيلها كان عمق صوتٍ بشري -
والاثنانِ كانا يُخَمنان أي نداءٍ
مكتنزٍ بوعودٍ بالأخطارِ كان يأتيهما من المجهول.

بدأت جولات ما لها من انتهاء... قد تكون دامت ألف سنة.
فمن ذا يحسب الزمن يوم يُعرب أحد عن إرادته؟
(أو لعله بقي جالساً بلا حراكٍ طيلة ألف عام)
ألا ما أشبه الواقع بالخارق: إنه يقيس
الزمن بمقياسه الاعباطي؛
وآلاف الأعوام ليست في نظره كافيةً للتضج.

بعيداً يسيرُ مَنْ ظلُّوا طيلةَ عهودٍ
جالسينَ في ظلمتهم العميقة .

- ٢ -

في كلِّ مكانٍ كانت طيورُ عملاقةٍ ما تزالُ تُطلقُ تهديداتها
وتنانينُ تحترقُ وتحرسُ في جميعِ الأماكنِ
أعجوبةَ الغابِ وانحدارَ المَهاوي،
وصغارُ يكبرون ورجالُ يدهنون أجسامهم
لِيُصارعوا «السُولوفيج»^(١)،

الذي كانَ يعيشُ في أعلى تسعِ أشجارِ سنديان،
هو الوحش الهائل الذي يَبْذُ بضخامته أَلْفَ حيوان،
وفي المساء كانت تنطلقُ صرخةٌ عجيبة،
تنتشرُ حتَّى الأفاصي،
وتنبثقُ الليلَ كلَّهُ من أعماقِ الوحش .

ثم أتت ليلةَ الرِّبيعِ تلكَ الأفطعُ من كلِّ ما عداها،

(١) ليس هذا «الشَّحُور» (بالروسية: Solovè) طائراً وديعاً كما يوحي به اسمه، بل هو، في إحدى الأساطير الروسية المستلَّمة هنا، طائر عملاق يحتل عشه تسعة أشجار سنديان. ولذا حافظنا على اسمه في الروسية، كما فعل الشاعر. ويستلهم ريلكه الأسطورة كما رسمها فكتور فاستستوف Victor Vasnetsov (١٨٤٨ - ١٩٢٦). تصف القصيدة الحالية الانتقال من هيمنة الوحش إلى الحضارة (البيوت والطُرق)، وفي ختامها يبرز موضوع أورفيوس مرؤّض السِّباع بموسيقاه.

والتي كَانَ يَغسُرُ اجتيازها بكلِّ ما تثيره من خوف :
في الآمادِ المحيطةِ لم يكن من علامةٍ على عدوان ،
ومع ذلك فقد كَانَ كلُّ شيءٍ في طورِ انتقال ،
كان كلُّ شيءٍ يستسلمُ وشطراً شطراً
يتخلّى عن نفسه لذلك الشيء المتماذي ؛
كان الكلّ نداءً يتشكّل مرتجفاً بكاملِ كيانه ،
وفي ذلك الشيء يغرقُ مثلَ سفينة .

مُعجزي القوى كَانَ مَنْ واصلوا البقاء
ولم يحفّهم ذلك الشيء الهائل
الذي مِنَ السّحاب كان يخرجُ كما من جوفِ براكين ؛
هؤلاء طويلاً عاشوا ، وفيما يهرمون
أدركوا المخاوفَ المتكرّرةَ في كلّ شهرِ نيسان ،
وبأيديهم الممتلئةِ سلاماً شالوا أبناءَ كثيرين ،
وجعلوهم يجتازون الخوفَ وعثراتِ الحظوظ ،
حتّى ذلك اليوم الذي صارَ هؤلاء فيه
أكثرَ فَرَحاً وعافيةً ، فأحاطوا بجدارٍ أولئك البُناةِ الأوائل
الجالسينَ يُشرّعون مُفعمين طيبةً وحكمة .

وأخيراً انتشرت على أولى الطُرقات
الحيواناتُ التي كانوا يحسبونها كاسرة ،
وقد غادرت كهوفها وعرائنها الملعونة .
ببالغِ الهدوء تخلّت عن وحشيتها

(قواها التي أصبحت نافلة ومعينة)
وبمتهى الوداعة اضطجعت عند أقدام أولئك الشيوخ.

- ٣ -

كان خدْمُه يُغْدُونُ وَيُسْمِنُونَ^(١)
زمرة من الإشاعات المفترسة
التي لا تنفصلُ عنه ما دامَ هوَ كلُّ شيءٍ.

كان محظيَّوه يسبقون دخوله راكضينَ هَلَعًا.

نساؤه يتهامسرنَ ويتحالفنَ .
يَسْمَعُهُنَّ هَوَ فِي جوفِ المنزلِ ،
يُحَدِّثُنَّ فِي شَقَقُهُنَّ خَادِمَاتَهُنَّ ،
النَّاظِرَاتِ حَوْلَهُنَّ فَرِعاتٍ ، عن ضروبٍ من السمِّ .

الحيطانُ مجوَّفَةٌ بخزائنَ وجواريرَ خَفِيَّةٍ ،
وعلى السَّقوفِ يخبئُ القَتْلَةُ ،
مُتَقَمِّصِينَ ببراعةٍ شَخْصِيَّاتِ رُهبانٍ .

(١) تنتقل القصيدة من الأساطير إلى التاريخ . والقصر المعني هو إيفان الرابع Ivan IV المعروف بإيفان
الزُهيب ، حكمَ بين ١٥٣٠ و ١٥٨٤ ، وهو أوَّل من حمل لقب «القيصر» بين الرُّوس (لم يحمله قبله
سوى ملوك بيزنطة) . هنا أيضاً يستلهم ريلكه لوحات فكتور فاستسوف . وهو يتعمَّق في هذه القصيدة
في فهم الانحرافات النفسيَّة التي تتمخَّص عنها ممارسة السُّلطة .

هو لا تندُّ عنه إلا نظرة
من حينٍ لآخر، وسوى خطوة
هاربة في حلزون السَّلام،
لا شيء سوى الحديد في كمِّ ردائه.

لا شيء سوى جُبَّةِ التَّائِبِينَ الكئيبة^(١)
(التي عبَّرها يتغلغلُ البرْدُ صاعداً من البلاط
ويُمسكُ بتلابيبه كحيوانٍ ينشُبُ مخالَبه)،
لا شيء يجروهُ هوَ على مناداته،
لا شيء سوى خوْفِه منهم جميعاً،
لا شيء سوى الخوفِ اليوميِّ يُطارِدهُ
عبرَ كلِّ تلك الوجوه الشَّاعرة بالرَّعب،
وعلى امتدادِ أيدٍ سوداء
غيرِ مُستنطقَةٍ ولعلَّها آئمة.

أحياناً يَقْبِضُ على أحدهم في أثناء مروره،
من طَيَّاتٍ معطفه يُمسكُ به
ويجذبه إليه مسعوراً.
لكنَّه أمامَ النَّافذة لا يعود يَعْرِفُ
مَنْ يُمسكُ بِمَنْ؟
مَنْ أنا وَمَنْ الْآخَرُ؟

(١) كان التائبون، أي من يريدون التكفير عن ذنوبهم، في المسيحية القروسطية يرتدون جباً متقشفة أشبه ما تكون بمسوح الزهبان.

هذه هي الساعَةُ التي تُعاینُ الإمبراطوريَّةُ فيها^(١)
نفسَها في ألَيِّ مرآياها بِتَفاجئةٍ .

القيصرُ الشَّاحِبُ الأساريرِ، آخِرُ فروعِ سلالتهِ،
يغطسُ في الأحلامِ جالساً على عرشه الذي يتزعَّمُ الحفلُ،
يرتجفُ رأسه بخفاءٍ من الحيرةِ،
وكذلك يَدُّه التي تهربُ من مسنَدَي عرشه الأرجوانيِّ،
يدفعها حنينٌ مبهمٌ
إلى اضطرابٍ غيرِ معلومةٍ أسبابه .

صمته مطوَّقٌ بتوقيراتٍ إقطاعيَّةِ،
في دروعهم البراقة وأحزمتهم التي هي من جلد الفهود،
كفرقةٍ أجنبيَّةٍ من أمراءٍ خطيرين،
يحيطونه بنفادٍ صبرهم الصَّامت .
وحَتَّى أقصى القاعةِ تسري موجةٌ تحاياهم .

يتذكرون قيصرَ سواه كانت كلماته
المنبثقة من غورِ جنونه

(١) فيدور الأول Fédor I (١٥٥٧ - ١٥٩٨) هو ابن إيفان الرهيب، كان مصاباً بأمراض عقلية، فتنازل عن العرش لنسيبه بوريس غودونوف Boris Godounov .

ترميهم أرضاً حتى ليلثمون بجباههم البلاط،
يقولون في أنفسهم إن ذاك القيصر ما كان يترك
مثل كل هذا الفضاء فارغاً عندما يترفع على عرشه،
جالساً على مُخَمَلٍ مقعده الذّاوي.

كان هو المقياس الغامض لكل شيء،
ومنذ سنين لم تعد حاشيته لتعرف
أن مقعده كان أحمر اللون لفرط ما كانت ثقيلة
حاشية ردائه التي كانت تتدهب ما إن تنتشر.

كانوا يفكرون أيضاً بأن عباءة الأباطرة
كانت تغفو على كتفي هذا الطفل.
ومع أن المشاعل كانت تتأجج في كامل الصّالة،
فإن الشّحوب كان يسري على اللّائئ
الجائية على قفا عنقه في سبعة صفوف كأطفال بيض،
والواقيت المرصعة بها أزرار كميه،
التي كانت بالأمس ساطعة مثل كؤوس ملأى بنبذ أبيض،
صارت سوداء كخبث المعادن -

كان فكر كل واحد منهم يغلي.

فجأة حاصروا بأفكارهم الإمبراطور المزداد وجهه شحوباً،
والذي كان التّاج على رأسه قد راح يتضاءل،

وكانت إرادته أصبحت غريبةً عليه .
 إبتسم . صارَ أفرادُ حاشيته يُعلون النّبرَ فيما يسرونَ غورَ أفكارِهِ ،
 ينحنون له عن قربٍ ، وعَدَّتْ مجاملاتهم له بخاء الصّوت ،
 ثمَّ على حين غرة التمتع في الحُلُمِ مُذية .

- ٥ -

لم يمتِ القيصر الشّاحِبُ الأسارىّ بالسيف^(١)
 بل جعلَ منه رجاؤه الغريبُ قدوساً ؛
 صارَ وريثَ امبراطوريّاتٍ مرموقة
 مرضتَ منها روحه المرهفة .

صارَ يقتربُ من إحدى نوافذِ «الكرملين» ،
 فيرى موسكو أكثرَ بياضاً ، يراها غيرَ متناهية ،
 منسوجةً في ظلامِ فكره ؛
 كان ذلك كما في أوّلِ بوارقِ الرّبيع ،
 عندما كانَ أريجُ أشجارِ السّندرِ في الشّوارع
 يتردّدُ في كلّ أبواقِ الصّباح .

الأجراسُ الكبرى برنينها المَهيب

(١) يفيد ريلكه هنا من اعتبار القدماء للجنون والصّرع مرضين مقدّسين . وعلى غرار شارل الثاني عشر في القصيدة المكرّسة له أعلاه ، يتحوّل فيدور هنا إلى «فنان» يؤثّر التأمل على الفعل .

هي آباؤه، أولئك القياصرة الأوائل
الذين، قبل أن يحكم التار بكثير،
نقشوا في الأسطورة صُورهم متهمسين،
في المغامرة والخطر نقشوها، في التواضع وفي الغضب.

فجأة أدرك هو من كانوا،
ولم كان معنى غموضهم يدفع به أحياناً
إلى الغوص في مهاويه هو نفسه،
ولم كان، هو الأكثر احترازاً بين جميع أولئك العظام،
يستهلك من قبل قواه في مآثرهم
النبيلة الورعة قبل أن يظهر إلى التور.

فتنزل فيه شعور بالعرفان كبير
لمن نذروه بكل ذلك السخاء
إلى الظمأ والتوق إلى كل شيء.
كان هو قوة إسرافاتهم،
والخليفة الذهبية التي على أساسها طفقت
حياتهم الشاسعة تُظلم بصورة غامضة.

في كل مآثرهم كان يرى المآثرة التي كانتها هو،
كالفضة المرصعة بها الزخارف،
ولا واحد من فعالهم العظيمة
إلا وهو حادث في عهد حكمه المفعم بالسلم،
والذي كان يذبل فيه وهج الفعل.

الآن أيضاً في صحائف الفضّة تلك^(١)،
 ما يزال لأحجار السّفير نظراتُ النسوة العميقة؛
 إبريمات من الذهب تتعانق كحيواناتٍ رشيقةٍ الجسوم
 وتتجامع في ألقي حُمياها؛
 وفي ظلّ صوَرٍ نافرةٍ تنتظرُ لآلئ
 كابيةِ الألوان أن تحكّم على أشكالها ومضةً بزق
 بأنّها مفرطةُ الوداعةِ وتدفعُ بها إلى الضّياح؛
 تلكَ عباءةٌ وتاجٌ من إشعاعاتٍ، وبلادٌ تجتازها
 من طرفٍ إلى آخرٍ حركةٌ مديدة،
 كالغلالِ في الرّيح - وكالتهرِ في الوهد،
 يخمدُ الألقُ في حاملِ الإيقونةِ ويعاودُ البروغ.

في شمسهِ تُظلمُ ثلاثةُ إهليلجات،
 أكبرُها يجعلُ الفضاءَ ينفثُ للوجهِ الأموميّ،
 ويساراً ويميناً تنبثقُ من الحافةِ الفضيةِ،
 لوزةٌ صغيرةٌ تمثّلُ يدَ عذراء.
 كلتا اليدين، السّاكنتين المُعتمتين بصورةٍ غريبة،
 تُبشّرانِ بأنّه في الإيقونةِ التّقيسةِ هذه

(١) ينتقل إلى وصف الإيقونات في الكنائس الرّوسية. وسبق أن رأينا في «كتاب الحياة الرّهبانية» تأملات مماثلة حول شكل الإيقونات الإهليلجيّة.

كما لو في واحدٍ من الأديرة،
تجلسُ على العرشِ هذه التي ستملاً
بالابن الذي سَتَنالُه،
بقطرةِ اللازوردِ هذه بمفردها،
كلُّ زرقَةٍ سمواتٍ تُولَدُ أبعدَ من كلِّ رجاءٍ.

ما تزالُ اليدانِ تشهدان
لكنَّ الوجعِ كِبَابةً
ينفتحُ على أغساقٍ مشتعلة
تلاشتَ فيها الابتسامةُ الهائمة
لهذينِ الخدَّينِ المباركينِ بصحبةِ نورها هي.
عميقاً ينحني أمامها القيصِرُ الصَّغيرُ ويقولُ:

«أما كنتِ تُحسِنِ كَمَ كُنا
نُثْقِلُ عليكِ بمشاعرنا ومخاوفنا ورغائبنا؟
ننتظرُ وجهَكِ الحبيبِ
الذي تخبئُ عن أعيننا - يا ترى ليذهبَ إلى أين؟

بيدَ أنه لا يختبئُ عن أعينِ كبارِ القديسينِ.»

كان يرتجفُ عميقاً تحتَ عباءته المنغمسة
في الثَّور. وما كان يعلمُ
كم كانَ بعيداً عن كلِّ شيءٍ ولا كم كان في عزله قريباً

من فرح تبريكاتِ العذراء .

القيصرُ الشَّاحِبُ الأساريرِ يَغْطُسُ في بحرٍ تَأْمَلَاتِهِ .
ووجههُ الذي كَانَ منذَ زمنٍ يَتَجَوَّفُ
تحتَ شعرِهِ المَرَضِيِّ كَأَنَّهُ يَنْقَرُضُ من قِبلِ ،
بِكاملِهِ اختفى كما اختفتِ الهالَةُ البَيضُويَّةُ ،
تحتَ عِباءَتِهِ المُذَهَّبَةِ الكَبِيرَةِ .

(ذاهِبٌ هُوَ لِمَلاقاةِ وجهِ العذراء)

حاشيتَا ثَوْبَيْنِ ذَهَبِيَّيْنِ رَاحَتَا في القَاعَةِ تَأْتِلِقَانِ
سَاطِعَتَيْنِ تحتَ وَهَجِ القَنَادِيلِ .

أغنية لابن أمير^(١)

(في ذكرى باولا مودرزون - بيكر)

أيها الطفل الشاحب الأسارى، كل مساء
بجوارِ أشياك في الظلّمة يقفُ المغني .
عليه أن يوصلَ عبرَ جسرِ صوته
أساطيرَ تصخبُ في الدّم ،
وأن يُمسكَ بالقيثارة بملء يديه .

ما يحكيه لك ليس من هذا العصر ،
فكأنّه مقتطفٌ من سجاجيدَ مرسومة .
مثلُ هذه الصُورِ لم يوجد قط ،
وما لم يوجد قط يدعوهُ هو الحياة .
واليوم انتقى لك هذه الأغنية :

(١) كتب ريلكه هذه القصيدة في فورسفيده في ٣ تشرين الأول/أكتوبر ١٩٠٠ ، وأضاف العنوان الثانوي فيما بعد . فباولا مودرزون - بيكر Paula Modersohn-Becker ، التي كان هو قد أرسل لها نسخة من هذه القصيدة في ٥ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٠٠ ، والتي كان يدعوها «الرّسامة الشّقاء» ، ستوفى في ٢٠ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٠٧ (أنظر قصيدته «جناز» في موضع أبعد في الذّيان) . (ملاحظة من المترجم: أكثر ممّا يوحي به العنوان، تعالج القصيدة موضوعاً أساسياً لدى ريلكه، ألا وهو تناقض الحياة والفنّ، وتحول حياة بعض الكائنات إلى رموز يرثها الكائن ضمن ما يرث من عناصر معرفيّة وسواها.)

يا طفلاً أشقر، يا سليلَ أمراء، يا مَنْ ولدته
نساءٌ ينتظرنَ في القاعة البيضاء تلكَ وحيدات،
أغلبهنَّ كنَّ يرتجفنَ فيما يُنشئنك
لُيلَتَيْنِ من صورهنَّ الشخصيةَ نظرةً،
عليك، على عينيك وحاجبيكَ الوقورين،
وعلى يديكَ الساطعتين المرهفتين.

منهنَّ ورثتَ لآلئَ وفيروزاً،
من أولئك النسوة المتربات في اللوحات،
شبه واقفات في مروج الأماصي ووحيدات، -
منهنَّ ورثتَ لآلئَ وفيروزاً،
وخواتمَ تحملُ شعاراتٍ ممحوةً،
وقطعَ حريرٍ تنبعثُ منها عطورٌ فاقدةُ الأريج.

مجوهراتُ أحزمتهنَّ تُدليها أنت
أمامَ أعلى التوافدِ في ألقِ الساعات،
ومن حريرِ أثوابِ المتزوجات من بينهنَّ
صُنِعتَ أغلفةُ كتبكَ الصغيرة.
وجدتَ في داخلها اسمك منقوشاً
عاهلاً لبلادٍ، مكتوباً بحروفٍ تاج،
دائريةً ومزخرفةً.

كأنَّ كلَّ شيءٍ قد حدثَ من قبل.

كما لو لم تكن أنت ستولد أبداً
بللن شفاهن من كل كأس،
وأجبرن حواسهن على الإمساك بكل واحد من الأفراح،
وتعذبن من رأى كل عذاب
والآن هو ذا أنت
ماثل هنا يملأك الشعور بالعار.

... يا طفلاً شاحب الأسارير إن حياتك لحياة، -
والمغني جاء ليقول لك إنك كائن،
وإنك أكثر من مجرد حلم للبستان،
أو فرح شمس شديدة السطوع
تساها جمهرة الأيام الرمادية،
وإن حياتك لم تصبح هي حياتك بهذه الصورة التي تنبو عن الوصف
إلا لأن آخرين كثيرين أضافوا إليها أثقالهم.

ألا تحسن كم أن الأيام الماضية تغدو
أخف عندما تعيش هنيئة بامتلاء،
وكيف أن تلك الأيام تهيوك لتلقي الأعاجيب،
ألا تحسن كيف يرافقك كل شعور بصور غفيرة -
أعمار كاملة تبدو وهي لا تشكل أكثر من إعلان
عن إيماء تقوم أنت بها برشاقة.

ذلك أن معنى كل ما كان بالأمس

هو أن يتخَفَّفَ من كُلِّ ثَقَلٍ،
وأن يُكَمِّلَ مَعَادَه فِي كَيُنُونَتِنَا،
وَيَنْصَهَرَ فِي هَاوَيَاتِنَا بِرُوعَةٍ.

هكذا كان لون أولئك النسوة عاجياً
وسَطَ حُمْرَةِ باقَاتِ الورد؛
وهكذا شَجِبَتْ فِي التَّعَبِ سَحْنَةُ الملوِكِ،
وشَفَاهُ الأَمْرَاءُ صَارَتْ حَجَرًا،
وانْعَدَمَتْ رَأْفَتُهُم بِالْمَتَأَلِّمِ وبِالْيَتِيمِ،
وَطَفِقَ فِتْيَانٌ يَجْهَرُونَ بِالنَّعَمِ مِثْلَ كَمْثِجَاتِ
وَمَاتُوا مِنْ أَجْلِ شَعْرِ امْرَأَةٍ وَافِرٍ،
وَذَهَبَتْ فِتْيَاتٌ لِيُخْدَمْنَ الْعِذْرَاءُ،
فَالدُّنْيَا مَا كَانَتْ فِي نَظَرِهِنَّ غَيْرَ ضَيَاعٍ.
وَكَمْ آلَةٌ عَوْدٍ وَ«مَنْدُولِينَ» صَدَحَتْ بِأَقْوَى
مَا إِنْ لَمَسَهَا بَعْنَفَوَانُهُ الشَّدِيدِ عَازِفٌ مَجْهُولٌ، -
وَالِى دَفْءِ الْمُخْمَلِ التَّجَاثُ أَنْصَالُ الْخَنَاجِرِ -
وَالْإِيمَانُ وَالْحِظُّ خَتَمًا عَلَى مَصَائِرَ لَا تُحْصَى
وَمِنْ أَوْرَاقِ الشَّجَرِ تَعَالَتْ فِي اللَّيْلِ تَنْهَدَاتُ تَوْدِيْعٍ، -
وَفَوْقَ رُؤُوسِ مَائَةِ رَجُلٍ مَقْدُودِيْنَ مِنَ الْفُولاذِ الْأَسْوَدِ
رَاحَتِ الْمَعْرَكَةُ تَتَأَرَّجُ مِثْلَ سَفِينَةٍ.
وَانْبَسَطَتْ مَدُّ ثُمَّ انْهَارَتْ
عَلَى نَفْسِهَا كَأَمْوَاجِ الْبَحْرِ،
وَمِنْ أَجْلِ غَنَائِمٍ بَاهِظَةٍ رَكَضَ حَدِيدُ السِّیُوفِ

مُضاهياً سرعةَ الطَّيرِ ،
وتزَيْنَ صغاراً ليلعبوا في المُنْتَرَهات ، -
هكذا حدثتْ أشياءٌ بالغَةُ الخطورةِ وأخرى بلا كبيرِ شأنٍ
لا لشيءٍ إلا لتمدُّ حياتك في كلِّ يومٍ
بآلافِ الرَّموزِ المكتنِزةِ ،
التي ستجعلُكَ تكبُرُ بصورةٍ باذخةِ .

كانتِ الأزمنةُ الماضيةُ مغروسةً فيك
لِتعاوَدَ الانبثاقَ منك مثلَ حدائقِ .

أيها الطفلُ الشاحبُ الأساريرِ ، إنما يكبُرُ المغني بمصيرِكَ
الذي ينهلُ هوَ منه غناءه :
فهو كالبركةِ المندھشةِ التي تسقطُ فيها
أضواءُ حفلٍ عظيمٍ في منتزهٍ واسعٍ .
في أعماقِ الشاعِرِ المظلَمَةِ يُعيد كلُّ شيءٍ
في الصَّمْتِ ترديداً اسمه : فهذا نجمٌ وتلك غابةٌ وهذا بيت .
والكثيرُ ممَّا يريدُ هوَ تكريسُه بغنائه
يُقيمُ حولَ محيَاكَ الشَّدِيدِ التأثيرِ .

آل كولونا^(١)

يا رجالاً مجهولين، أنتم الهادئين الآن جدّاً
في هذه اللّوحات، كُتبت بالأمس تحسنون قيادة الجياد،
كانت خطواتكم تتنقّل في المنزل بنفاذ صبر؛
وككّلب جميل، في وضعيات متماثلة،
هيّ ذي تستقرّ إلى جانبكم أيديكم.

ولئن كانت نظراتكم تفيض بمثل هذا الثراء كلّ من أوجهكم،
فلأنّ العالم كان لديكم سلسلة من الصُّور؛
الأسلحة والرايات والفاكهة والنساء،
هيّ ما فجّر فيكم هذه الثقة
بكينونة كلّ شيء وقيمه.

لكنّ من ماضيكم ذاك، عندما كنتم أصغر عمراً
من أن تقتدروا على خوض معارك كبيرة،

(١) كتبها على وجه الاحتمال في روما في شتاء ١٩٠٣ - ١٩٠٤ وظهرت في طبعة ١٩٠٦. وآل كولونا Colona عائلة من روما اسمها مشتق من مسلّة تريانوس Traianus الشهيرة، ويعني حرفياً «آل العمود» أو «آل المسلة». كانت شديدة الارتباط بالتاريخ السياسي والثقافي الإيطالي، فظهر فيها بابوات وساسة وخصوصاً الشاعرة فيتوريا كولونا Vittoria Colona. هنا أيضاً يصف ريلكه تحوّل بعض الرجال آثاراً فنيّة.

ومن أن ترتدوا معطفَ البابوات الأرجواني،
أو تكونوا دائمي الظفر في سباقاتكم وفي الطراد،
وعندما كنتم ما تزالون فتياناً يصدون النسوة،
من أيام فتوتكم تلك أفلا تحملون
أية ذكرى؟

أنسيتم ما كان هناك بالأمس؟

بالأمس كان ثمة ذلك المذبح
مع صورة ترينا العذراء
وهي تلد في حظيرة مهجورة.
كانت آنذاك تُحمسكم
ضمة زهر؛
وفكره أن النافورة
المتوحدة

في الخارج في الحديقة تحت أشعة القمر
كانت تقذف بمياهها بعيداً،
هذه الفكرة كانت منظوية على عالمٍ بأكمله.

كانت النافذة تفتح حتى أقدامكم كمثلي باب،
وكان هناك المنتزه بمروجه وطرقه:
قريباً بصورة غريبة على كونه بعيداً عن كل شيء،
ومضيئاً بصورة غريبة على كونه يكاد يخفى.

والتوافيرُ كانت توشوشُ مثلَ المطرِ،
وكان ذلكَ كما لو أنَّ أيَّ صباحٍ
ما كان ينبغي أن يأتيَ لمُلاقاةِ هذه اللّيلةِ،
اللّيلةِ الطويلةِ الجامدةِ المزدانةِ بنجومها كلّها.

يا فتیانُ، كانت اليدُ التي تنمو بالأمسِ فيكم
يداً ساخنةً (وما كنتم لتعلموا).
بالأمسِ كانت وجوهكم تنتشرُ بكاملِ السّعةِ.

القسم الثاني من الكتاب الثاني

شذرات الأتيام الضائعة^(١)

... كَطَيُورٍ تَعُودُ المَشْيِ^(٢)
وما فتئت تزدادُ ثِقَلًا كما يَثْقُلُ جِسْمُ أَثْناءِ سَقُوطِهِ :
تُمسِكُ الأرضُ بِمِخَالِبِ طَوِيلَةٍ
بالذِّكْرِيَّاتِ الشَّجَاعَةِ
لجميعِ المآثر
وتشربُها، صانعةٌ منها ما يُشَبِّهُ أوراقَ شَجَرٍ
تتزاخُمُ وتُنظِمُ عندَ مستوى الأديمِ ، -
كَنَباتٍ
لا تكادُ تعلو حَتَّى تَرْتَدَّ زاحفةً إلى التربةِ ،
وتغوصُ نَدِيَّةً ورخوةً ،
في جوفِ تِلاعٍ مظلمَةٍ ، تحيطُها أنوارٌ شَبَحِيَّةٌ ، -
كأُطْفالٍ مِجانينٍ ، - كوجهٍ في تابوتٍ -

(١) كتبها ببرلين في ٧ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٠٠. وهذه المقاطع آتية من كتاب ريلكه «يوميات فورسفيد»، الذي ضمنه هو قصائد عديدة. والإكثار من التشبيهات باستخدام «كاف التشبيه» و«مثل» وسواهما إجراء متواتر في «كتاب الساعات» بخاصة.

(٢) أي استعاضت بالمشي عن الطيران. وقد ألهمت هذه الصورة ريلكه قصيدته الشهيرة «البجعة» (أنظرها في «قصائد جديدة»، القسم الأول).

كأيادٍ فرحة، تتردّد على حين غرّة
لأنّ كأسَ الزهرة المتفتّحة تنعكسُ فيها
أشياء آتية من بعيد، -

كاستغاثاتٍ تصطدمُ وسطَ ريحِ المساء
برنينٍ أجراسٍ ضخمةٍ كثيرةٍ ومظلمة -،
كأزهارٍ للزينة ذبلت منذُ أيام،
كأزقةٍ سيئة السمعة -، كأقراطٍ آذان
عميت أحجارها الكريمة، -

كصباحٍ من نيسان
يتزاحمُ فيه المرضى في طرفِ ردهة
أمامَ نوافذٍ مستشفى كثيرة
وينظرونَ فإذا برشاقةٍ شعاعٍ مبكرٍ
تجعلُ الشوارعَ كلّها ربيعاًً وواسعة؛
ولكنّهم لا يرون سوى الألقِ الساطع
الذي يُضفي على البيوتِ فتوةً وضحكاً،
جاهلين أنّ العاصفةَ كانت لا تفتأ
منذُ الليلة السابقة تواصلُ تعريةَ السماء،
طوفاناً ما يزال يجمدُ منه العالم،
وعاصفةً ما برحت تجارّ عبرَ الطرقات،
وعن أكتافِ الأشياءِ تلقي

بكلّ وزر -؛

جاهلين أنّ شيئاً في الخارج كان ما فتئ يكبر
ويزداد غضباً، أنّ العنفَ كان يمرّ مثل قبضةٍ تستطيع

أن تخنقَ جميعَ أولئك المرضى
 وسطَ ذلك الألقِ الذي هم به يؤمنون، -
 . . . كَلِيَالٍ طَوِيلَةٍ تُمَضِي وَسَطَ عَرَازِيلٍ مَهْتَرَةٍ،
 مَمْرُقَةٍ من جميع الجوانبِ وبهذا العُمقِ
 بحيثُ لا يقدِرُ أحدٌ على البكاء فيها
 في صحبةِ كائِنٍ يُحِبُّه -،
 كَصَبَايَا يَمْشِينَ عَارِيَاتٍ عَلَى الصَّخَرِ، -
 كَسَكَارَى فِي غَابَةِ سَنْدِرٍ، - أَوْ كَمَثَلِ كَلِمَاتٍ
 غَيْرِ كَثِيرَةٍ الْوُضُوحِ وَمَعَ ذَلِكَ
 فَهِيَ تَتَوَعَّلُ فِي الْأُذُنِ وَمِنْ ثَمَّ تَمْضِي
 إِلَى الدِّمَاغِ، ثُمَّ تَحَاوُلُ فِي السِّرِّ أَنْ تَتَقَدَّمَ
 وَاثِبَةً عَلَى سُلَّمِ الْعَصَبِ عِبرَ سَائِرِ الْأَعْضَاءِ، -
 كَشَبُوحٍ يَلْعَنُونَ جَنْسَهُمُ الذَّكُورِيَّ
 ثُمَّ يَمُوتُونَ دُونَ أَنْ يَكُونَ أَحَدٌ مِنْهُمْ
 قَدْ اقْتَدَرَ عَلَى إِبْطَالِ اللَّعْنَةِ، -
 كَوُرُودٍ مِمْتَلِئَةٍ^(١)، أَزْهَارٍ مُصْطَنَعَةٍ
 فِي دَفِئَةٍ لِأَزُورْدِيَّةٍ كَاذِبَةٍ النَّسَائِمِ،
 تَمْضِي فِي أَقْوَاسٍ وَاسِعَةٍ، ثَمَلَةً بِرَائِثِهَا ذَاكَ،

(١) كان ريلكه يميّز بين الوردة القديمة، الوردة «البسيطة» التي سيعاود العثور عليها في منطقة «الغاليه» Le Valais السويسرية الفرنكفونية، حيث سيمضي سنّيه الأخيرة، وبين الوردة «الممتلئة»، أي الوردة كما تُزَرَع في عالمنا الحديث وتُعرضُ هي الصّالونات براء وبذخ. أنظر السّونيّة السّادسة من القسم الثّاني من «سونينات إلى أورفيوس»، وتعليقه عليها في حواشيه في آخر العمل، إذ يُعرّف «وردة الأقدمين» بأنّها «شقيقة نعمانٍ بسيطة، حمراء وصفراء، بلونَي الشّعلة».

لتضيقَ وَسَطَ صقيع تجلده الرِّيحَ ، -
كمثلِ كُرّةٍ أَرْضِيّةٍ لَمْ يَعْذُ بوسعها أَنْ تدور
لأنَّ مشاعرَها يُثْقِلُ عليها أُمُوتٌ كَثارٌ ، -
كَقَتِيلٍ مدفونٍ ما برَحَتْ
يداه تصارعانِ الجذور حوله ، -
كواحدةٍ من أزهار الصَّيفِ الكبيرةِ ،
الحمراءِ الممشوقةِ التي تموتُ على حينِ غَرّةٍ
وبلا أَمَلٍ بالعودةِ وَسَطَ رِيحٍ أثيرةٍ لدى المروجِ ،
لأنَّ جذورها ارتطمت في جوفِ الأرضِ
بفيروزِ قرطينِ مُعلّقينِ
إلى أذني فتاةٍ مَيّنةٍ . . .

هكذا كانت تمضي ساعاتُ أَيّامٍ كثيرةٍ
كما لو كانَ أحدهم
ينحُتُ صورتي في مكانٍ ما
ويعذبها بطيئاً بِضرباتٍ دبابيسٍ^(١) .
كنتُ أَحسّ بكلِّ لسعةٍ من أَلعابهِ ،
وكما لو كانَ يسحقني
مطرٌ مدرارٌ يتحوّلُ فيه كُلُّ شيءٍ .

(١) الخوف من الدّبابيس والإبر هاجس معهود لدى الشّاعر ، يعبر عنه باستفاضة في روايته «دفاتر ماله لوريدس بريغه» .

الأصوات^(١)

تسع لوحات يسبقها استهلال

استهلال

الأثرياء والسعداء يسهلُ عليهم أن يلزموا الصّمت،
فلا أحدٌ يرغب في معرفة مَنْ يكونون.
لكنّ الفقراء مطالبون بأنّ يعرضوا أنفسهم،
وأن يقول كلّ منهم: «أنا ضريب»،
أو: «سأصبح ضريباً»،
أو: «أنا شقيّ على الأرض»،
أو: «صغيري مريض»،
أو: «كياني مَزَقٌ مجمّعة من هنا ومن هناك...»

وقد لا يكفي هذا.

(١) الاستهلال غير معروف تاريخ كتابته، والقصائد الأخرى من السلسلة كُتبت بباريس بين ٧ و١٢ حزيران/يونيو ١٩٠٦. ومن خلال موضوعاتها الرئيسة (الفقر والعزلة والبؤس الرّوحِيّ في المدن الكبيرة) تتموقع القصيدة بين «كتاب الفقر والموت» والقسم الأوّل من «قصائد جديدة» ورواية «دفاتر ماله...». وتفتتح رسائل عديدة كتبها ريلكه في تلك الفترة عن شعوره بالانسحاق في باريس. وهو يجزّب هنا لهجة تهكميّة لم يكن في الحقيقة بارعاً في استخدامها.

ولأنّ الجميع لولا ذلك يمرّون أمامهم كمن يمرّ
أمام الأشياء، فعليهم أن يشرعوا بالغناء.

ما زال يمكن أن نسمع من أفواههم أغاني عذبة.

لكنّ البشر غريبو الأطوار، إذ يؤثرون
سماع المغنين المخصّصين الصبيان.

بيد أنّ الله نفسه يأتي ويطلّ الوقوف
عندما يُزعجه هؤلاء المخصّصون بغنائهم.

١ - أغنية المتسوّل

من بابٍ إلى آخرٍ أمشي دون انقطاع،
يبلّني المطرُ وتذبغني الشمس.
ثم على حين غرة أضعُ أُذني اليمنى
في راحة يدي اليمنى
فيخالطني الشعور بأنّي لا أعرف
صوتيّ هذا الذي أسمعُه.

وما عدتُ أعرفُ من هو هذا الذي يصرخ،
أنا أم أيّ كائنٍ سواي.

أصرخ من أجلِ ترهات ، والشعراء
يصرخون من أجلِ أشياء أسمى .

في نهاية المطافِ أطبق على وجهي
وكلتا عينيّ ؛
وشاكلته هذه في الانتقال على كفي
هي أشبه ما تكون باستراحة .
وهذا كله حتّى لا يحسب الآخرون
أنّ لا مكانَ عندي أسندُ إليه رأسي .

٢ - أغنية الأعمى

أنا ضريبٌ، وذلك ما يبدو للآخرين
لعنةً، شيئاً منفراً أو عبثياً،
وزراً يُحمَلُ في كلِّ يوم .
على السّاعدِ الرّماديّ لامرأةٍ أطرحُ يديّ الرّماديّة
فيكونُ لونُ رمادٍ على لونِ رماد،
وهي لا تقودني إلّا خلالَ الفراغ .

أمّا أنتم فتسيرون متدافعينَ وتحسبون
أنكم لا تُحدثون ما يُشبه صخبَ تراطمِ الحجارة،
ولكنكم مخطئون : فأنا وحدي

أحيا وأتعدَّبُ وأضخَّب .

وفي داخلي صرخةٌ غيرُ متناهية ،

لستُ أعرفُ مَنْ يُطلقها ،

قلبي أم أحشائي .

أتعرفون هذه الأغنياتِ؟ صحيح أنكم ما كنتم

تغنونها؛ لا بهذه الثِّبَرَة ، بأيّة حال .

في كلّ فجرٍ يأتيكم نورٌ جديد ،

تخرقُ حرارته الحُجراتِ المشرعة الأبواب .

من وجهٍ إلى آخرٍ تولّد لديكم مَشاعر ،

وهذا ما يدعوكم إلى الاحتراز .

٣ - أغنية السّكران

لم يكنْ هذا فيّ . كان يخرجُ ويدخل .

وعندما أردتُ استبقاءه تكفّلتِ الخمرُ بذلك .

(ما عدتُ أعرفُ ما كانَ ذلك .)

ثمّ إنّه استبقى لي تارةً هذا وتارةً ذاك ،

وانتهى بي الأمرُ إلى أن أعهدَ إليه بنفسِي .

يا له من جنون .

الآنَ أنا دميةٌ بينَ يديه ؛ ينشرني

بلا عناية، أينما اتَّفَقَ، وفي اللحظة ذاتها يتركني،
متبرِّعاً بي إلى هذا الوحش الذي هو الموت .
فإذا ما استلَّ هذا الأخيرُ ورقتي المتسخة في لعبه الزابح،
فسيستخدمني لحكِّ قرعِ رأسه الأغبر،
ثم في الوحلِ يرميني .

٤ - أغنية المنتحر

فلأصبرنُ لحظةً أخرى .
وليكنْ لديهم كالعادة
ما يكفي من الوقتِ ليقطعوا الحبل .
من أيامِ كنتُ متأهباً تماماً
بحيثُ كان لي من قبلُ في أحشائي
بضعةٌ من الأبدية .

يمدّونَ لي ملعقة،
حياةً بقدرِ محتوى ملعقة،
كلاً، كلاً، لستُ أريد
دعوني ألقُظها .

أعلّمُ أنها ناضجةٌ ولذيذة،
وأنَّ العالمَ طنجرةٌ ملأى،

لكنّ هذا لا يُنعشُ لي دمي ،
بل إلى رأسي يصعدُ ولا شيء سوى ذلك .

لئن كان الآخرون يغتذون من هذا فأنا منه أمرض ،
إفهموا ألا أريدُ أن أتناولَ منه .
أنا بحاجةٍ إلى حِمِيّة ،
لألفِ سنةٍ على الأقلّ .

٥ - أغنية الأرملة

في البدء كانت الحياةُ تعاملني بِطِيبة ،
كانت تُبقي عليّ في الدفء وتهني مزيداً من الشّجاعة .
هكذا تُعامل هيّ الجميع في عهدِ الشباب ،
لكنّ كيفَ كان لي أن أعرفَ ذلك ؟
ما كنتُ أعرفُ ما هي الحياة -
ثم فجأةً صارَ لديّ طابورُ سنوات ،
لم يبقَ مكانٌ للطيبة ولا للجِدّة ولا للعجائب ،
كأنّما انشطرَ العُمُرُ نصفين في وسَطه .

لم يكن ذلك خطأه ولا خطأي ؛
ما كنّا نحن الاثنين نملكُ سوى الصّبر ،
لكنّ الموت ليسَ بصّبور .

رَأَيْتُ إِلَيْهِ قَادِمًا (أُبْسُ بِهِ مِنْ قَادِمٍ!)،
وَرَحْتُ أَنْظُرُ إِلَيْهِ وَهُوَ يَأْخُذُ وَيَأْخُذُ:
لَمْ يَكُنْ ذَلِكَ مِمَّا هُوَ عَائِدٌ إِلَيَّ.

لَكُنْ مَا الَّذِي كَانَ عَائِدًا إِلَيَّ، مَا كَانَ مُلْكِي؟
بِؤْسِي نَفْسَهُ

أَلَمْ يُعْزِنِيهِ الْقَدَرُ أَيْضًا؟
لَا يَرِيدُ الْقَدَرُ أَنْ تُرْجَعَ لَهُ السَّعَادَةُ
وَحَدَّهَا، بَلْ كَذَلِكَ الصَّرَاحُ وَالْآلَامُ،
وَعِنْدَمَا يَكُونُ مُفْلِسًا فَهُوَ يَسْتَرِدُّ مِنَّا حَتَّى الْخَرَابِ.

كَانَ الْقَدَرُ مَائِلًا هُنَا وَبِلَا مُقَابِلِ
إِقْتَنَى كُلَّ تَعَابِيرٍ وَجْهِي،
بَلْ حَتَّى مَشِيَّتِي اقْتَنَاهَا.
كَانَ بَيْعُ تَصْنِيفِي يُجْرَى فِي كُلِّ يَوْمٍ،
وَعِنْدَمَا أُفْرِغْتُ تَمَامًا رَحْلَ الْقَدَرِ
تَارِكًا إِيَّايَ فَاعْرَأْ كَيْانِي.

٦ - أَغْنِيَةِ الْأَبْلَه

لَا يَمْنَعُونَنِي مِنْ أَنْ أَذْهَبَ إِلَى هُنَاكَ،
يَقُولُونَ إِنَّهُ لَنْ يَحْدُثَ شَيْءٌ.

كم جميل هذا!
لن يحدث شيء. كل الأشياء تأتي وتدور
حول الروح - القدس بلا انقطاع،
حول هذا الروح الذي غالباً ما يتكلمون عنه (كما تعلم) -،
كم جميل هذا!

لا تعتقدوا أنه سيكون هناك
خطرٌ ما.
بالطبع، هناك الدم.
الدم هو أكثر ما يُقِلُّ. ثَقِيلٌ هو الدم.
أحياناً أحسب أنني ما عدتُ أقوى على المواصلة -
(كم جميل هذا!).

عجباً! ما هذه الطابة الجميلة،
الحمراء المدوّرة؟ هل اسمها هو «في - كل - مكان»؟
حسنٌ أنكم صنعتموها.
هل تأتي يا ترى عندما تُنادى؟

ما أغرب هذه الشّاكلة!
يختلطون جميعاً ثم يفترقون!
شيءٌ وديّ، غير متمايز نوعاً ما،
كم جميل هذا!

٧ - أغنية اليتيمة

لستُ أحداً، أبداً لن أكونَ أحداً.
اليومَ أنا أصغرُ من أن أكون،
وسأظلُّ كذلك غداً أيضاً.

يا أمهاتُ ويا آباء،
هلاً أشفقتم عليّ!

كلُّ أنماطِ العنايةِ هذه ما جدواها!
سَيُحصِدي الموتُ مع ذلك .
لمن سأكونُ نافعةً: اليومَ لم يثنِ الأوان،
وغداً سيكون قد فاتَّ .

قنيتي الوحيدةُ هي هذه السَّترَةُ
التي تهترئ وتضيق،
بيدَ أنها صامدةٌ أبداً،
يا ترى هل ستصمدُ أمامَ الله؟

لا أملك سوى شَعْرِي الضَّئِيلِ هذا
(هوَ نفسه منذ الأزل)
الذي أحبه أحدهم أكثرَ مما أحب .

وما عادَ يُحبُّ فيَّ شيئاً .

٨ - أغنية القزم

قد تكون نفسي طيبةً ونزيهةً ،
لكنَّ قلبي ودمي المحدودين
وكلُّ ما يجعلني أتألم
ما عادوا قادرينَ على حَمْلها باستقامة .
بلا حديقةٍ ولا سرير ،
عالقةٌ بشفيرِ عظامي ،
تخفقُ هيَ بحناحيها مرتعبة .

يداي أيضاً ما نفُعهما؟
أما تراهما تتقافزانِ ضامرتين
لزوجتين نديتين ثقيلتين ،
كصفادعٍ صغيرةٍ تنتظر أن يهطلَ المطر .
وكلُّ ما يتبقى مني
مستهلكٌ وشائخٌ وكئيب ؛
يا ترى لم يبطئ الله
في إنامةٍ هذا كله وسطَ الزُّبل؟

أغاضبُ هوَ من وجهي ،
ومن فمي المنطبقِ بعبوس؟
كم مرّةً كان وجهي هذا
على أهبةٍ أن يكونَ في عُمقه سطوعاً ونوراً؟

لكن لا شيء دنا منه حقاً
سوى كبار الكلاب،
والكلاب لا تُدرك في هذا الأمر شيئاً.

٩ - أغنية المَجْذوم

أنظر، أنا ممن غادرهم كل شيء
لا أحد في المدينة يعرف عني شيئاً،
فأنا مَجْذوم.
أحرّك ناقوسِي الخشبي^(١)
وأغمس في آذانِ
جميع من يمرون قربي
هذه العلامة المُنْبِئَة بقدومي .
لكن نواقيسَ الخشبِ تترك السامعين
جامدين كالخشب لا يلتفتون
لا ولا يريدون معرفة ما يحدث غير بعيد عنهم .

في المَدَى الذي يبلغه ناقوسِي الصَّغير
أكون في مَجالي، لكن
لعلّك يا إلهي لا تزيدُه صخباً

(١) كان المصابون بالجذام يحملون نواقيس خشبية صغيرة أو خشخاشات تنبئ باقترابهم لئلا يتعدّ عنهم المارة توقياً للعدوى (المترجم).

إِلَّا لِيَمْتَنَعَ مَنْ يَتَفَادُونَ مِنْ قَبْلِ مَلَامَسِي
عَنِ الدَّنْوِ مَنِّي وَلَوْ مِنْ عَلَى مَبْعَدَةٍ،
هَكَذَا بِحَيْثُ أَقْدَرُ أَنْ أَمْشِيَ طَوِيلًا
دُونَ أَنْ أَقَابِلَ فَتَاةً وَلَا امْرَأَةً
وَلَا رَجُلًا وَلَا طِفْلًا.

لَا أَوْدُ أَنْ أَفْرَعَ الْحَيَوَانَاتِ هِيَ أَيْضًا.

التوافير^(١)

فجأة صرت أعرف الكثير عن التوافير،
أشجار البلور الغامضة هذه .
أقدر أن أتحدث عنها كما عن دمعي نفسه
الذي ذرفته ذات يوم وقد كنتُ
فريسة أحلام شاسعة، ونسيته .

لكن أنسيْتُ أن السماء تمدَّ أيديها
إلى أشياء كثيرة وَسَطَ الزَّحمة؟
أو ما رأيتُ دوماً عظمةً مدهشة
تندفعُ في صحبةِ المنتزهاتِ الهرمةِ لملاقاةِ
المساءاتِ العذبةِ المفعمَةِ رجاء -
في أغاني رتيبةٍ كانت تُطلقها صبايا مجهولات
يُفلتن فجأةً من التَّعمِ ويُصيحن
حقيقتاتٍ كأنهنَّ بحاجةٍ لأن يرين
في البركِ الفاغرةِ صُورهنَّ؟

(١) كتبها ببرلين في ١٤ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٠٠ . ويجمع ريلكه هنا اثنين من كبار رموز شعره : حركة
مياه التوافير وصورة الشجرة .

ما عليّ إلا أن أتذكر
ما حصل للتوافير ولي أنا نفسي -
لأحس بكل ثقل الشلال
يجتذب مياهاً رأيّتها من جديد:
هو ذا أعرف أغصاناً كانت قد انحنّت
وأصواتاً جعلت تحترق رويداً رويداً،
وبركاً ما كانت تفعل سوى أن تُكرّر
بشروءٍ وضعفٍ حوافٍ شواطئها،
وسمواتٍ كانت تتقدّم في المساء مبلّلةً
لكونها اجتازت هناك في الغرب غاباتٍ محترقة،
وتكوّرت بشاكلةٍ أخرى وأظلمت،
كما لو لم يكُ ذاك هو العالم الرّغبة هي فيه . . .

أنسيْتُ أن الكواكب تتحجّر كلاً في ساعته،
وتنغلق إزاء المدارات الأخرى؟
أن عوالم الفضاء المختلفة لا تتمايز
إلا بالدّمع؟ - قد نكون [نحنُ معشر البشر] مقيمين في العلى،
منقوشين في سماءٍ مخلوقاتٍ أخرى
تصوّب في المساء أبصارها صوبنا.
قد يُغنينا شعراؤها وقد يبتهلُ إلينا
سكّانها في حشودٍ غفيرة؛
قد نكون محطّ لعناتٍ مجهولة
لا تصلنا أبداً؛ قد نكون جيرانٍ إليه

يُموقعونه في ارتفاعنا حينَ يكونَ وحيدَينَ،
إِلَهُ بِهِ يُؤْمِنُونَ، ثُمَّ يُضَيِّعُونَهُ،
وَمِثْلَ ذَلِكَ الْأَلْقِيَّ الْهَارِبِ وَالَّذِي سُرْعَانَ مَا يَزُولُ،
الْمُنْبَعِثِ مِنْ قَنَادِيلِهِمُ الْبَاحِثَةِ،
تَمَرُّ صَوْرَتُهُ عَلَى وَجْهِهَا الشَّارِدَةِ . . .

القارىء^(١)

كنتُ منذُ ساعاتٍ أقرأ. منذُ رقدَ بإزاء التوافد
الأصيل المصطخب بالمطر. من ربح الخارج
ما عدتُ أسمع شيئاً:
كان كتابي بالغ الثقل.
كنت أتمعنُ في كل صفحة وإخال أنني أبصر
سيماء وجوه جعلها التفكير تُظلم،
حول قراءتي كأن يتجمع الزمن. -
فجأةً، استنارت الصفحات،
وبدلَ ركام الكلمات ذاك
ينتصب المساء، المساء... ويدثرها.
لم أكن نظرتُ إلى خارج، ومع ذلك
فالأسطر الطويلة جعلتُ تتمزق، والكلمات
تُفلتُ من عُراها، سارحة كما يشاء...
فأدركُ أن السماء قد فرشتُ أمامها الواسعة
على الحدائق المزدهمة الألفة؛
وأن الشمس عاودتُ لا محالة الشروق. -
الآنَ ينتشرُ على مدى النظر ليل الصيف:

(١) كتبها في فيسترفيده Westerwede بألمانيا في أيلول/سبتمبر ١٩٠١.

كلُّ ما كان مفرّقاً يحتشد في عنايد نادرة،
وعلى طرقٍ طويلةٍ يسيرُ البشرُ مُعتمين؛
والأشياء القليلةُ التي ما يزال يُمكنُ أن تَحْدُثَ
تُسمَعُ على مسافاتٍ غريبةٍ، كأنها اكتسبت فجأةً معنى أعمق.

وإذا ما رفعتُ الآنَ عينيَّ عن الكتاب،
فلا شيء سيُدهشني؛ سيكون كلُّ شيءٍ عظيماً.
فالخارجُ هو ما أعيّشه هنا،
وفي الخارجِ والداخلِ ليسَ سوى ما لا انتهاءَ له
والذي ألتحمُ به مع ذلك أكثر
عندما تتوافقُ عيناَي مع الأشياء،
والبساطةُ الرّصينةُ للكُتَل ، -
آنئذٍ تكبرُ الأرضُ متجاوزةً ذاتها،
وتبدو محتضنةً السّماءَ بكاملها،
فإذا بالنجمِ الأوّلِ هو كالمنزلِ الأخير.

المتأمل^(١)

الأشجارُ التي أبصرُ تُنبئُ بدنو العواصف
التي ترأّرُ في دفءِ التهارات العائد،
وتجيءُ تلفحُ نوافذَ بيتي المُفعمّة بالخشية.
أسمع الأفاصي وهي تهمسُ لي بأشياء
لا أحتملُها دونَ صديق،
ولا أقدرُ أن أحبّها دونَ أن يكون لي شقيقة.

تأتي العاصفة وتطوّح بكلّ شيء،
تخترقُ الغابة وتخرقُ الزّمان،
فجأة يكون كلُّ شيء بلا عُمر:
وكآيٍ من مزموّر،
لا يعود المشهدُ سوى أبديةً وعنفوانٍ ومهابة.

ألا ما أصغرَ ما نُعاركه
وما أكبرَ ما يُعاركنا!
لو حدّونا حدو الأشياء،

(١) كتبها في برلين وأرسلها إلى زوجته كلارا في ٢١ كانون الثاني/يناير ١٩٠١.

وتركنا العاصفة الضخمة تصعقنا على هذه الشاكلة -
لغدونا شاسعين ومجهولين .

لا تغلب إلا أصغر الأشياء ،
والظفر نفسه يُقرّ منا .

لكنَّ السّرمدِيَّ والشائق لا يُريدان
أن تطوّعهما أيدينا .

إنّه الملاك الذي تجلّى
لمُصارعي «العهد القديم»^(١) :

عندما كانت عضلاتُ خصومه
تتصلّب في المنازلة مثل معدن ،
وتصيرُ تحت أصابعه أوتاراً
تصاعدُ منها ألحانٌ عميقة .

من قهره ذلك الملاك ،
الذي تنازلَ عن التّزالٍ غير مرّة ،
خرجَ مرفوعَ الرّأس ماشياً باستقامة ،

(١) تلميح إلى مصارعة النبي يعقوب للملاك («سفر التكوين» ، ٣٢ ، ٢٥ - ٣٣) . ولئن استخدم الشاعر صيغة الجمع («الملاك المتجلّي للمصارعين») فلإعطاء المشهد دلالة أكثر شمولية . ولطالما اعتبر ريلكه مصارعة الملاك هذه مثلاً يعبر عن حياته نفسها . وإنّ هذه القصيدة المستندة إلى الفعل Schauen («رأى») إنّما تلخص ، بلغة مأساوية نوعاً ما ولكن قابلة للفهم في هذا الطّور من تجربته الشعرية ، مبادئ ريلكه الجماليّة بالذات .

وقد كُبرَ بفضلِ هذه القبضة القاسية
التي التحمتْ بهِ كأنما لَتعجته .
كائنٌ كهذا لا يستهويه الانتصار .
وهو لا يكبرُ إلا بالانهزام
أمامَ قوّةِ تغضُّمِ أبدأ .

مشهد من ليلة عاصفة^(١) (ثمانى لوحات واستهلال)

استهلال

هذه اللَّيْلَةُ الْجَيَّاشَةُ بتصاعدِ العاصفة ،
كم تصيرُ شاسعةً فجأةً - ،
كأنَّها في العادةِ مختبئة
في ثنايا الزَّمنِ البالغةِ الضَّيقِ .
لا ترتسمُ نهايتها عندَ تخومِ الكواكبِ
ولا بدؤها في وسطِ الغابةِ ،
ولا عندَ حوافِّ وجهي
ولا في جوارِ إهابكِ أَنْتِ .
القناديلُ تلتعشمُ في جهلها
ما إذا كنَّا أَكْذوبَةً للضَّياءِ ؛
وما إذا كَانَ اللَّيْلُ هو الواقعِ الوحيدِ القائمِ
منذَ آلافِ السَّنواتِ . . .

(١) كتبها ببرلين في ٢١ كانون الثاني/يناير ١٩٠١ . ولئن كان الشاعر يتخيَّل في هذه اللُّوحات جوانب من رعب العالمِ المعاصر ، بلغة الشعر الانطباعي «الكارثية» ، فهو يُضَمِّن اللُّوحة الأخيرة إشارة إلى واقعة أساسية في سيرته : الوفاة المبكرة لشقيقته صوفي .

- I -

في ليالٍ كهذه يمكنُ أن تُلاقي
في الشوارع مَنْ لم يولدوا بعد،
بوجوه شاحبة ونحيبة لا تعرفك
وتدعُكَ بصمتٍ تمضي .
ولكنهم لو شرعوا بالكلام
فستكونُ أنتَ كميتٍ قديم،
مثلما تقفُ هنا
متحللاً منذُ زمن .
ولكنهم يتدثرونَ بالصمتِ مثلَ الموتى
على كونهم قادمين .
بيدَ أنَّ المستقبل لم يبدأ بعد .
وهم لا يفعلون سوى أن يمدّوا أوجهم وسطَ الزمن
بلا قدرةٍ على التظيرِ، كما تحتَ الماء؛
وإذا ما احتملوا ذلكَ لهنيئة
فسَيرون، كما تحتَ الأمواج،
استعجالَ الأسماكِ وغطسَ القلوس .

- II -

في ليالٍ كهذه تفتُحُ السجون .
وعبرَ كوابيسِ حراسها

يَمْرَ مَنْ يَزْدُرُونَ بِسُلْطَتِهِمْ
مِبْتَسِمِينَ بِرَهَافَةٍ .
هم قادمون إليك أيتها الغابة ليناموا فيك ،
مثقلين بعقوباتهم الطويلة الأمد .
يا غابة !

- III -

في ليالٍ كهذه تسري النيران
بغثةً في قاعة أوبرا ! وَكَمْثِلٍ وَحْشٍ
تبتلع القاعة الواسعة بصفوفٍ مقاعِدها كلها ،
وتبتلع الحشد المتدافع فيها بالآلاف
وتروح تعلقُهم
رجالاً ونساءً
في الدّهاليز منحشرين ،
وإذ يتشبّثون ببعضهم البعض
ينهارُ الحائطُ وَيَجْذِبُ الجميع .
ولا أحدَ يعود يعلمُ مَنْ كَانَ يَتَعَذَّبُ تحته ؛
ثَمَّةً مَنْ يدوسُ على قلبه ،
في حين ما برحت في أذنه تتردّد
أنغامٌ تمرُّ فوقَ هذا كُلِّه . . .

- IV -

في ليالٍ كهذه، كما كَانَ يحدثُ في سالفِ الزَّمانِ،
داخلَ التَّواوِسِ^(١) تُشْرَعُ
قلوبُ أمراءِ موتى بالتَّبْضِ من جديدٍ؛
نبضُهم العائدُ يضربُ بمثلِ هذه القوَّةِ
أعطيةَ قبورهم التي لا تتزحزح،
بحيث يدفعُ بعيداً عنهم أقداحهم الذهبيةَ
وسطَ العتَماتِ وأنسجةِ الحريرِ المهترئةِ.
مظلمةٌ تتأرجحُ الكاتدرائيةُ بأبهائها كلها.
والأجراسُ الناشبةُ أظفارها في الأبراجِ
هيَ طيورُ جائمةٍ؛ الأبوابُ تهتزُّ،
والعواميدُ ترتعشُ بسائرِ أعضائها،
كَأَنَّ أَسْسَ الصَّوَانِ مُسْتِنْدَةٌ
إلى ظهورِ سلاحفٍ عمياءَ شرَعَتْ بالسَّيرِ فجأةً.

- V -

في ليالٍ كهذه يتولَّدُ لدى المرضى الميثوسِ من أن يشفوا
هذا اليقينُ: «لقد كُتِبَ...»
فيستأنفون بين المرضى الآخرين

(١) قبور حجرية.

أفكاراً بسيطةً مهدّنة

حيثما كانوا بَتَرُوها،

لكن بين الأبناء الذين تركهم خلفهم هؤلاء

ربّما كان الأصغرُ يمشي في الطُرُق وحيداً؛

ذلك أنّ هذه الليالي بالذات

هي ما يهبه الانطباعُ بأنّه يفكر لأول مرة:

طويلاً كان ذلك الشيء يُثقلُ عليه كالرصاص،

لكن الآن ستسقطُ جميعُ الحُجُب، -

وسيكونُ ذلك مثلَ عيدٍ عنده -

إنّه يُحسّ به . . .

- VI -

في ليالٍ كهذه تتشابه المدُنُ كلّها،

وتكون كلّها مزينةً بالأعلام.

تُمسِكُ بها العواصفُ من أعلامها،

وتجرّها من ذوائبِ شعرها لترميّها

في الخارجِ، في بلادٍ ما

حدودُها غائمةٌ وأنهارُها غيرُ موثوقٍ منها.

ويكون في كلّ حديقةٍ بِركة،

وعلى ضفافِ كلّ بِركةٍ المَنزلُ نفسه،

وفي كلّ منزلٍ التَّورُ ذاتُه؛

والناس جميعاً متشابهون،
يخفون أوجههم في أيديهم.

- VII -

في ليالٍ كهذه ينتبه المُحتَضرون،
وبرفقٍ يُمسّدون شَعْرَهم النَّامي
الذي كانت أَعْوَادُه الطَّالعةُ من رؤوسهم الواهنة
قد كُبِرَتْ في تلكَ الأَيَّامِ الطَّوَالِ،
كَأَنَّهَا تريدُ أن تَبْقَى
أعلى من مستوى الموت.
عبرَ سائرِ المنزلِ تمضي إيماءاتهم
كَأَنَّمَا تَعكُسُها مَرايا؛
وعبرَ تلكَ الثَّقُوبِ
الفاغرةِ في شَعْرَهم يُصَرِّفون
قوى راكموها على امتدادِ سنواتٍ
خَوَالٍ.

- VIII -

في ليالٍ كهذه تكبرُ
شقيقتي الصَّغيرةُ التي وُلِدَتْ
وماتَتْ قبلي في مقبِلِ طفولتها.

ليالٍ كثيرةً كهذه مرّت منذ ذلك الحين .
لا بدّ أنها صارت جميلةً . عمّا قريبٍ
سيطلبُ يدها أحدٌ .

العمياء (١)

الغريب: ألسن تخشين من الكلام عن ذلك؟
العمياء: كلاً.

ذلك بعيد جداً. كانت تلك امرأة أخرى.

إن تلك التي كانت مبصرة وتعيش

من الضوضاء والنظرات ماتت.

الغريب: هل كان موتها قاسياً؟

العمياء: الموت فظاظة تجرح الغافلين عنه.

ينبغي أن نكون أقوياء حتى عندما يموت كائن غريب.

الغريب: أكانت في نظرك غريبة؟

العمياء: بل صارت كذلك.

فالموت يُحيل الأم نفسها غريبة على صغيرها. -

(١) كتبها ببرلين في ٢٥ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٠٠، ووضعها في البداية في كتابه «يوميات فورسفيده» تحت عنوان «شذرة». والقصيدة عبارة عن حوار شعري أوضح ريلكه نفسه في يومياته المذكورة غايته من تأليفه: كان يفكر بوضع مأساة بلا أحداث تتمركز حول موضوع «الحنين» Sehnsucht إلى الأشكال والصّور، وكان في البداية يفكر بوضعها حول مشلولين ثم وجد أن ظاهرة العمى أكثر ملاءمة لموضوعه. كتب: «أودّ وضع مأساة تتدرج في موضوع الحنين. ينبغي أن أمنحها عنوان «العمياء». إنني أدرك فجأة موضوعي، وألمح الإهاب الضامر والمؤثر لفتاة انتشرت حساسيتها بكاملها على سطح جسدها لئلاّ يهر عليه (...). مأساة ينبغي أن تحدث أثراً لا علاقة له بكل ما هو صوفي أو قريب من عوالم الشاعر ميترلينك Maeterlink». بعد ذلك بأيام، كتب هذه القصيدة - الحوار. وموضوع العمى أو النظرة المقلوبة (إلى الداخل) متواتر لدى ريلكه، ويلعب دوراً هاماً في تطوّر تقنيته الشعرية (أنظر القسم الأول من «قصائد جديدة»).

لَكَرَنَ ذَلِكَ كَانَ بِالْعَ الْقِسْوَةِ فِي الْإِيَّامِ الْأُولَى .
أَحْسَسْتُ بِجَسَدِي يَمُوتُ كُلَّهُ .
الْعَالَمُ الَّذِي يَزْدَهَرُ وَيَبْنَعُ فِي الْأَشْيَاءِ
كَانَ كَالْمَتَرَعِ مَنِي ،
وَمَعَهُ (كَمَا يَبْدُو لِي) قَلْبِي ، وَكُنْتُ أَظَلُّ
مَمْدَّدَةً وَفَاغِرَةً كَأَرْضٍ مَحْرُوثَةٍ ،
وَكَنْتُ أَشْرَبُ مَطَرَ دُمُوعِي الْبَارِدِ
الَّذِي كَانَ يَنْهَمُرُ مِنْ عَيْنِي الْمَيْتِينَ بِلا انْقِطَاعِ
وَبلا صَخْبٍ ، مِثْلَمَا تَمُوتُ الْغُيُومُ
فِي السَّمَاءِ الْفَارِغَةِ عِنْدَمَا يَرْحَلُ اللَّهُ .
وَكَانَ سَمْعِي مَدِيداً وَمُنْفَتِحاً لِكُلِّ شَيْءٍ .
كَنْتُ أَسْمَعُ أَشْيَاءَ لَيْسَ تُرَى :
الْوَقْتَ الْمُنْسَابَ عَلَى شَعْرِي ،
وَالصَّمْتَ الَّذِي يَرُنُّ فِي أَقْدَاحِ هَشَّةٍ ، -
وَكَنْتُ أَحْسَ بوردَةٍ بِيضَاءٍ كَبِيرَةٍ
وَهِيَ تَمَرُّ قَرَبَ يَدَيَّ .
وَبلا انْقِطَاعِ كُنْتُ أَفَكِّرُ : ظِلَامٌ يَتْلُوهُ ظِلَامٌ ،
وَكَنْتُ أَحْسَبُ أَنِّي كُنْتُ أَرَى سِلْسِلَةً مِنَ الثَّوَرِ
عَلَى أَهْبَةِ الْإِنْتِشَارِ مِثْلَ نَهَارٍ ،
وَأَحْسَبُنِي سَائِرَةً صَوْبَ الصَّبَاحِ
الَّذِي كَانَ هَاجِعاً بَيْنَ يَدَيَّ مِنْذُ سَنِينَ .
كَنْتُ أَوْقِظُ أُمِّي عِنْدَمَا كَانَ نَعَاسِي الثَّقِيلِ
يَسْقُطُ مِنْ عَلَى وَجْهِي الْمُظْلَمِ ،

وكنتُ أصرخُ بأمي: «اقتربي،
 هاتي الضوء!»
 وكنتُ أصغي. كان كلُّ شيء يصمتُ طويلاً،
 وكنتُ أحسُّ بوسائدي قاسيةً كالحجارة،
 ثمَّ كان يبدو لي أنني أرى شيئاً يظهر:
 كان ذلك هو بكاء أمي المحزون،
 الذي لا أريدُ أن أتذكَّره.
 «هاتي الضوء!»، كنتُ غالباً ما أصرخ في أحلامي؛
 «لقد انهارَ الفضاء، فلترفعيه
 عن وجهي وعن صدري.
 ينبغي أن ترفعيه، أن ترحزيه،
 أن تُعيديه إلى التجوم؛
 لم أعدُ أقدرُ على العيشِ هكذا رازحةً تحتَ ثقلِ السماء.
 لكنَّ هل أنتِ مَنْ أخاطبُ يا أمي؟
 مَنْ أخاطبُ سواكِ إذن؟ من يقفُ هناك في الخلف؟
 مَنْ يقفُ وراءَ الستارة؟ أهو الشتاء؟
 هل هي العاصفةُ يا أمي؟ هل هو الليلُ؟ قللي يا أمي!
 أم هو النهارُ، يا أمي؟... أهو النهار!
 من دوني يأتي؟ كيف ينبلجُ نهارٌ بدوني؟
 أفلا يُحسُّ شيءٌ بغياي؟
 أما مَنْ يطالبُ بأخباري؟
 هل أنا وأنتِ منسيَّتان؟
 أنا وأنتِ؟... لكنكِ هنا؛

والأشياء كلها تصاحبك، أليس كذلك؟
الأشياء كلها ما برحت تُعنى بمُحياك،
وكلها تتبارى لخدمته .

عندما ترتاح عيناك
فهما تقدرا أن تُعاودا التهوؤ
وإن يكنْ تعبهما كبيراً .
... عيناى أنا صامتان .
ستفقدُ أزهارى ألوانها .
ستجمدُ في زجاجِها مراياي .
ستمحي السطورُ من كُتبي .
وفي الأزقة ستمضي أطياري
في تحليقِ هائمٍ تنجرُ إبانَه
إزاءِ نوافذِ أناسٍ غرباء .
لا شيء تجمعهُ بي صلةٌ بعدَ الآن .
الكلُّ هجرني . -

جزيرةُ أنا . »

الغريب : وأنا عبرتُ البحر .
العمياء : كيفَ؟ إلى أنْ بلغتِ الجزيرةَ؟ ... أترأى جئتَ حتّى هنا؟
الغريب : أنا في قاربي ما أزال .
دنوتُ دونما صخب -

من شواطئكِ . طَفِقَتِ الأمواجُ تهزُّ القارب :
وكانتِ الرّيحُ تلوي رايتهُ إلى اليابسة .
العمياء : جزيرةُ أنا، ووحيدة .

وإني لثرية .

في البدء ، عندما كانت الطرق القديمة ما تزال تركض

في أعصابي المجهدة

من فرط ما ينتهجونها ،

نعم ، في تلك الآونة تألمت .

ثم غادر كل شيء محل القلب

دون أن أعرف في البدء إلى أين .

مشاعري كلها ، كل ما أكون

تجمع وتدافع وصرخ

إزاء العينين المقبورتين واللتين ما عاد لهما من حراك .

كل مشاعري التائهة . . .

لا أعلم ما إذا كانت بقيت هكذا سنوات ،

لكني أعرف ما كانته تلك الأسابيع

التي عادت هي فيها محطمة عن آخرها

وما عادت تعرف أحداً .

ثم رويداً رويداً انغلق النهج المؤدي إلى العينين .

لم أعد أعرفه .

كل شيء في الآن يروح ويغدو

بخطوة وثقة ، وبلا اكتراث ، مشاعري

تخطو كمتمائل للشفاء وتستعذب هذه المشية

عبر المنزل المظلم الذي هو جسدي .

بعض مشاعري يُمارس القراءة ،

ويُمعن في تفحصِ الذكريات؛
 لكنَّ أحدثها عُمرًا
 ينظرُ إلى خارج .
 فهي ما إنَّ تستكشفُ أحدَ أقاصيَّ حتَّى
 تواجهُها شفافيَّتي -
 جَبيني مُبصرٌ، ويدي هذه
 قرأتُ أشعاراً كثيرةً في راحاتِ أيدي أخرى .
 قدَّمي إذْ تدوسُ الحجارةَ تكلمُها،
 وكلُّ طائرٍ يحمل وِياهُ صوتي
 الذي انتشلَه هوَ من على حائطِ التَّهَارِ .
 الآنَ ما عاد ينقصني شيءٌ،
 الألوانُ كلُّها تُترجمُ
 إلى صخبٍ وروائح .
 ويا لجمالِ موسيقاها غيرِ المتناهي
 عندما تتحوَّل هي أنغاماً!
 فيمَ ينفعني يا ترى كتاب؟
 فالريِّح تقلِّبُ أوراقَ الشَّجرِ؛
 وأنا أعرفُ الكلامَ الذي يُسمَعُ فيها
 وأحياناً أكرِّزه على مهلي .
 والموتُ الذي يتلفُ العيونَ كالأزهار،
 الموتُ لن يعثرَ على عيني...
 الغريب (خفيضاً): أنا أعلمُ ذلك .

جَنَازٌ^(١)

مُهدى إلى كلارا فيستهوف

Clara Westhoff gewidmet

منذ ساعةٍ ثَمَّةٍ في العالم
شيءٌ إضافيٍّ. إكليلٌ جديد.
كَانَ قَبْلَ هَنِيهَاتٍ أَوْ رَاقًا خَفِيفَةً... وَلَكِنِّي ضَفَرْتُهُ:
وَالآنَ صَارَ لِإِكْلِيلِ الْغَارِ هَذَا ثِقْلٌ عَجِيبٌ،
وَهُوَ مَفْعَمٌ بِالظَّلَامِ حَتَّى لَيَبْدُو
وَكأنَّه يَرْتَشِفُ مِنْ أَشْيَائِي قَادِمَ لِيَالِيهِ.
الآنَ تَكَادُ تُفْرَعُنِي اللَّيْلَةُ الْآتِيَةُ،
وَحِيدَةً^(٢) مَعَ هَذَا الْإِكْلِيلِ الَّذِي ضَفَرْتُ،
غَيْرَ مَخْمَنَةٍ أَنَّ شَيْئًا جَدِيدًا يُولَدُ
مَا إِنْ تَلْتَفُّ الْأَغْصَانُ حَوْلَ طَوِقِ الْإِكْلِيلِ؛

(١) كتب ريلكه هذه القصيدة في برلين في ٢٠ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٠٠، في رثاء غريثيل كوتمايير Gretel Kottmeyer، وكانت صديقة لزوجته كلارا ريلكه - فيستهوف. وهذه الأخيرة هي من حفزته على كتابة هذه القصيدة، وذلك في رسالة إليه دعهه فيها «شاعر الجنازات». وبالفعل، ففّن الرثاء أو الجنّاز يحلّ في شعر ريلكه مكانةً أساسيةً: أنظر في مكان أبعد قصيدته الطويلة المعنونة «جنّاز» أيضاً، بقسميها الاثنين، وعمله الشعري «سونيتات إلى أورفيوس»، الذي كتبه بكامله باعتباره «شاهدة قبر» لراقصة شابة غادرت العالم مبكراً.

(٢) وضع ريلكه هذا الجنّاز على لسان زوجته، ترثي صديقتها، ومن هنا تأنيث المتكلم (المترجم).

منهمكة بإفراطٍ في اعتبارِ هذا لا غير :
 أن شيئاً بات الآن عاجزاً عن أن يكون ؛
 كأنتي ضائعة في أفكارٍ لم تُطرق قط ،
 نلاقي فيها أشياء غريبة سبق أن شوهدت ذات يوم يقيناً . . .

. . . على امتدادِ النهرِ تمضي الأزهارُ التي اقتلَعها الصغارُ في لعبهم . من
 أمابهم المفتوحة سقطت الأزهارُ واحدةً بعدَ الأخرى حتّى لم يعدَ من باقية ؛
 وحتّى أن المُتبقّي ، الذي حملوه معهم إلى المنزلِ ، لم يعدَ صالحاً إلّا ليرمى
 به في النار . آنئذٍ يقدرُون ، فيما يحسبُهم الآخرونَ نائمينَ ، أن يبكوا الليلَ كلّهُ
 الأزهارَ المهشّمة .

منذُ الأزلِ كنتِ يا غريتيل^(١) مندورة
 لتموتي فتية ،
 لتموتي شقراء .
 بكثيرٍ قبل أن تكوني مندورةً لأن تعيشي .
 ولذا أحلّ السيدُ قبلكِ شقيقة ،
 ثمَّ شقيقاً ،
 ليكونَ هناكَ قبلكِ صنوانِ نقيانِ
 يُريانكِ طريقَ الموتِ ،
 طريقَكِ أنتِ ،
 إلى موتكِ^(٢) .

59

(١) غريتيل Gretel : إسم الفتاة التي تخاطبها المريثة ، وهو يعني «زهرة اللؤلؤة» (المترجم) .
 (٢) يفهم القارئ أن الفتاة الزاحلة كان قد سبقها إلى الموت شقيقة لها وشقيق (المترجم) .

لم يُخْلَقْ شَقِيقُكَ وَشَقِيقَتُكَ
 إِلَّا لَكِي تَعْتَادِي،
 وَلَكِي يُصَالِحُكَ احْتِضَارَانِ
 وَهَذَا الْإِحْتِضَارُ الثَّالِثُ
 الَّذِي كَانَ يَتَهَدَّدُكَ مِنْذُ آلَافِ الْأَعْوَامِ .
 مِنْ أَجْلِ مَوْتِكَ هَذَا
 نَهَضْتُ حَيَوَاتٍ ؛
 وَضَفَرْتُ أَيَادِيَ أَكَالِيلِ زَهْرٍ ،
 وَتَكُونْتُ ثُمَّ تَلَاشْتُ
 نَظَرَاتٍ أَعَارَتْهَا الْأَوْرَادُ حُمْرَتَهَا
 وَزَادَهَا الرِّجَالُ عَنُفْوَانًا ،
 وَمَرَّتَيْنِ أُلْفَ فَصْلُ الْمَوْتِ هَذَا
 قَبْلَ أَنْ يُدَاهِمَكَ أَنْتِ ،
 وَيَغَادِرَ الْمَسْرَحَ الْمُطْفَأَ الْأَنْوَارُ .

... هل ارتجفتِ لدى اقترابه يا رفيقةَ لَعبِي العزيزة؟

أَكَانَ هُوَ عَدُوِّكَ؟

أَبَكَيْتِ بِإِزَاءِ قَلْبِهِ؟

هل انتزعكِ من حرارة الوسائد

ليَقْذِفَكَ فِي الْأَلْقَى الْمَرْتَنَحِ لَتِلْكَ اللَّيْلَةِ

الَّتِي لَمْ يَغْفُ فِيهَا أَحَدٌ فِي الْبَيْتِ كُلِّهِ ... ؟

بِمَ كَانَ يَا تَرَى شَبِيهَا؟

لَا بُدَّ أَنَّكَ تَعْرِفِينَ هَذَا ...

ولذا عدتِ إلى وطنك .

.....

إنك لتعرفين

ازهرارَ أشجارِ اللوز

وزرقةَ البحيرات .

أشياء كثيرة لا تنفذُ إليها إلا مشاعرُ امرأة

عرفتُ حبَّها الأولَ - تعرفينها أنتِ .

خلالَ تلكَ الأغصانِ المتأخرةِ في الجنوب

نفختُ فيكِ الطَّبيعة

ذلكَ الجمالَ الذي لا انتهاءَ له

الذي وحدها تعرفُ التعبيرَ عنه

الشفاهُ الرَضِيَّةُ لشخصينِ رَضِيَّينِ

ما عادا يشكَّلانِ إلا عالماً واحداً ونبرةَ واحدة -

هذا كله أحسستِ أنتِ به بشيءٍ من الخفوت

(آه كم جرحَ ذلكَ الرعبُ غيرَ المتناهي

تواضعكِ غيرَ المتناهي!) . كانتِ

رسائلُكِ تأتي من الجنوب ،

حارَّةً ، بعدُ ، بالشمس ، ولكنَّ يتيمة ، -

ثم رحلتِ لكي تلحقي أخيراً

برسائلِكِ المرهقةِ المتوسِّلة ؛

لأنكِ كنتِ لا تحبِّدينِ الإقامةَ في اللَّمعانِ ،

كانَ كلُّ لونٍ يُثقلُ عليكِ كخطيئة ،

كنتِ في اللَّهْفِ تعيشين ،

لَأَتَّكِ كُنْتَ تَعْلَمِينَ أَنَّ الْكَلَّ لَيْسَ هَذَا .
ما الحياة سوى شذرة . . . من أي شيء؟
ما الحياة سوى نعمة . . . من أي شيء؟
لا يكون للحياة معنى إذا لم تكن موصولة
بالمدارات الكثيرة التي ما فتئت تكبر في كل جوانب الفضاء ، -
ما الحياة سوى حلم في حلم ،
لكنّ الیقظة إنما هي في محل آخر .
هكذا أقلعت عن الحياة .
بأية مهابة أقلعت عن الحياة ،
أنت التي كنا نعرفك بالغة البساطة !
كنتِ تمتلكين القليل من الأشياء : ابتسامة ، بسيطة هي أيضاً ،
كانت منذ البداية مكتئبة قليلاً ،
وشعراً شديد الزهافة ، وحجرة ضيقة
جعلها موت شقيقتك مفرطة السعة بالنسبة إليك .
وأنا أحسب اليوم أن كل ما يتبقى
لم يكن سوى ثوبك ، يا رفيقة لعبي الضامة .
لكِنَّكِ كُنْتَ كَثِيرَةً . ونحن
كنا نعرف ذلك أحياناً
عندما كنت تلجين في الصالة مساء ؛
كنا نعرف أننا كان ينبغي في تلك اللحظة أن نصلي ؛
ذلك أن جمهرة تكون
قد دخلت في أثرك ،
لأنك تعرفين الطريق .

كَأَن يَنْبَغِي أَنْ تَعْرِفِي ذَلِكَ ،
وَلَقَدْ عَرَفْتَهُ
أَمْسٍ . . .
أَنْتِ يَا أَصْغَرَ الشَّقِيقَاتِ .

أُنْظُرِي ،
إِنَّ هَذَا الْإِكْلِيلَ لَثَقِيلٌ .
وَسَوْفُ يُتَوَجَّوْنُكَ بِهِ ،
هَذَا الْإِكْلِيلُ الثَّقِيلُ ؛
أَسَيَحْتَمِلُهُ تَابُوتُكَ ؟
لَوْ انْكَسَرَ التَّابُوتُ
تَحْتَ هَذَا الثَّقَلِ الْأَسْوَدِ ،
فَإِنَّ شَيْئاً مِنَ الْغَارِ
سَيَزْحَفُ فِي ثَنَابَا
ثَوْبِكَ .

سَيَتَشَبَّثُ بِكَ لِيَتَشَرَّ صَعُوداً ،
سَيَتَشَبَّثُ بِكَ وَيَحِيطُ بِكَ ،
وَالنَّسْعُ الَّذِي يَجْرِي فِي عِيدَانِهِ
سُتْرُ عَجُكَ وَشَوْشَتُهُ ؛
لَفَرَطٍ مَا أَنْتِ عَفِيفَةٌ .
لَكَئِكَ مَا عُدَّتْ مِنْغَلَقَةً ،
أَنْتِ الْمُسَجَّاةُ بِكَامِلِ طَوْلِ جِسْمِكَ وَالْمَهْجُورَةُ .
هِيَ ذِي أَبْوَابٍ جَسَدِكَ مُوَارِبَةٌ ،

وهو ذا الغارُ الشديْدُ الطراوة
يَخْتَرُقُكَ . . .

.....

كمثل
مواكبِ راهبات
يتقدَّمَنَ
مهتدياتِ بحبلِ أسود،
لأنَّ الظَّلامَ فيكَ غامرٌ يا من أنتِ بشرٌ؛
في دهاليزِ دمكِ المهجورة
يتدافعنَ حتَّى قلبكِ؛
هناكَ حيثَ كانتِ آلامكِ المفعمةُ حناناً
تصطدمُ بالأمسِ بأفراحكِ
وذكرياتكِ الشَّاحبة -
وكأنَّهنَّ في صلاة
يَجْلِسْنَ في القلبِ الذي سكَّتْ صخبُهُ
والذي صارَ في ظلامِهِ مفتوحاً للجميع .

لكنَّ هذا الإكليل ليس ثقيلاً
إلاَّ في العالمِ المُضاءِ وإلاَّ
عندَ الأحياءِ الجائِلينَ هنا قربي؛
ولسوف يتلاشى
ثَقْلُهُ
عندما أطرحه عليك .

فالتربة ملأى بوزنِ عذلي^(١)،

تربتك أنت .

إنه ثقیلٌ بعينيّ المتشبتين به،

ثقیلٌ بكلِّ ما

قمتُ به من أجله؛

وإنَّ مخاوفَ جميعِ مَنْ رآوه

ستظلُّ عالقةً به .

خُذِيهِ قَرَبَكَ لَأَنَّهُ عَائِدٌ إِلَيْكَ

مُنْذُ اكْتَمَلَ .

أبعدِيهِ عَنِّي .

دَعِينِي وَحْدِي ! إِنَّهُ كَمَثَلِ ضَيْفٍ ، وَإِنِّي

لَأُكَادُ أَخْجَلُ مِنْهُ .

أَخَافُهُ يَا غَرِيبَتِي أَنْتِ أَيْضاً؟

أَمَا عَدَتِ تَقْوِينَ عَلَى الْمَشْيِ؟

عَلَى الْبَقَاءِ وَاقِفَةً فِي الْحُجْرَةِ بِإِزَائِي؟

أَوْ تَوَلَّمِكِ قَدَمَاكِ؟

فَلْتَبْقِي إِذَنْ حَيْثُمَا الْآخَرُونَ مُجْتَمِعُونَ،

سَنَاتِيكَ بِهِ غِدّاً، يَا صَغِيرَتِي، هَذَا الْإِكْلِيلُ،

خِلَالَ مُمْشَى الْأَزْهَارِ الْعَارِي مِنْ أَوْرَاقِهِ .

(١) العذل هو المُساوي والمُعادل والمُثل، كالعذلين المتساويين بوضعان على جنبَي بعير . وما يقصده ريلكه هو أنَّ الإكليل الثقيل سيجد ما يقابله ويوازيه في ثقل الأرض التي باتت تشغلها الرسامة الراحلة (المترجم).

سنأتيك به ، انتظري دوئما خشية ، -
بل سنأتيك غداً بأكثر من إكليل .
حتى إذا ما هبت عاصفة شرسة ،
فالأزهار لن تتأثر إطلاقاً .
سنأتيك بها . إن لك فيها
حقاً مؤكداً يا صغيرتي ، وإن تكن
صارث سوداء وكسيرة ،
أو بدت ذابلة منذ زمان .
لا تقلقي ، لن تقتدري
أن تميزي بين ما ينهض وما يسقط ؛
الألوان خامدة والأصوات صارث جوفاء ،
وستكونين عاجزة حتى عن تخمين
من يأتيك بكل هذه الأزهار .

الآن صرت تعرفين الآخر ، ذلك الذي يُقصينا عنه
كلما أمسكنا به في الظلمة ؛
تحزرت الآن من كل ما كنت راغبة فيه ،
نلت شيئاً تُمسكين به .
كان لك بيننا قامة قصيرة ،
ولعلك الآن غابة ناضجة
تخترق أوراق أشجارها رياح وأصوات -
صدقيني ، يا رفيقتي ، لم يُمارس عليك أيُّ عنف .
كان موتك من قبل قديماً

عندما بدأت حياتك؛
ولذا انقضَّ عليها
كي لا تدومَ هيَ بَعْدَه .

.....

أكان شيءٌ ما يعومُ حولي؟
يا ترى هل اقتربتُ رياحَ اللَّيل؟
إنني لم أرتجفُ .
قويَّةُ أنا ووحيدة . -
ما الذي أفلحتُ في أن أصنعه اليوم؟
... . أفلحتُ في أن أقطفَ في المساءِ شيئاً من الغار،
وجعلتُ ألويَ عيدانه وأضفرُها حتَّى امثلتُ لي .
ما يزال الغارُ يسطعُ بآلتي أسود .
وقواي
في هذا الإكليلِ نفسه تجري .

خاتمة^(١)

الموتُ كائنٌ كبير .
ونحنُ أبناءُه ،
بأفواهنا الضاحكة .
وعندما نَحسَبُنا في صميمِ الحياة
يجرؤُ هوَ على البكاء
في داخلنا .

(١) قد يكون كتبها في ١٩٠٠ - ١٩٠١ . وهذه القصيدة الختامية هي معادل للقصائد المعنونة «دياجة» و«استهلال» . بعد «جناز» ثري ومزدان بصور تنتمي إلى «الأسلوب الشاب» Jugendstil (أنظر تعريفه في تصدير الديوان) ، يضع ريلكه هذه التذكرة بالموت المكتوبة باقتضاب يجعل منها ما يشبه شهادة قبر .

قصائد جديدة

[القسم الأول]^(١)

(١) نشر ريلكه هذه المجموعة في ١٩٠٧ جامعاً فيها ثلاثاً وثمانين قصيدة كتبها في الفترة بين ١٩٠٢ و١٩٠٧، وسَمّاها «قصائد جديدة Neue Gedichte». ثمّ نشر في العام التالي مجموعة أخرى سَمّاها «قصائد جديدة - قسم آخر» *Der Neuen Gidiche andere Teil*، فصارت المجموعة الأولى تحمل، لتمييزها عن الثانية، عبارة «القسم الأول» غير الموجودة في عنوانها بالأصل. أنظرُ بخصوص تطوّر الفنّ الشعري لريلكه في هاتين المجموعتين الصفحات المكرّسة لهما في تصدير الذّيان (المترجم).

أبولو القديم^(١)

مثلما هناك أصبح وضية
تخترق الغصون العارية بألتي هو من قبل
ربيعي حقاً، فلا شيء في هذا الرأس
يقدر أن يمنع النيران المتصافرة،

نيران القصائد من أن تلفحنا بوجهها شبه القاتل،
ذلك أن نظرت ما تزال في منجى من الظلام،
وصدغي أندى من أن يستقبلا إكليل الغار.
ولاحقاً فحسب سوف تنشق من رموش عينيه

(١) كتبها بياريس في ١١ تموز/ يوليو ١٩٠٦. تقوم هذه السونية على مفارقة: الألق القاتل الذي يبعث من قم إله - رضيع يعود إلى فجر الأسطورة. وإن قرار الشاعر بافتتاح «قصائد جديدة» في هذا القسم ولاحقاً في القسم الثاني بقصيدتين عن أبولو، إنما يدل على أن الفن هو الموضوع الحقيقي لقصائد هذه المجموعة: القصيدة تلفحها نار أبولو، إله الوضوح الشمسي والموسيقى والغناء والشعر في الميثولوجيا الإغريقية. وينبغي ملاحظة أن أبولو الذي يغنيه ريلكه هنا ليس أبولو الكلاسيكي كما نقابله عند غوته Goethe أو فنكلمان Winckelmann مثلاً، بل هو أبولو قديم، أو بدائي، يجسد الأصول الأسطورية للفن ويظل شديد القرب من الإله الصاعق أو الضارب الذي يستحضره هولدرلين Hölderlin في رسالته الشهيرة إلى بولندورف Böhlendorff. (ملاحظة من المترجم: إسم الإله المذكور في اليونانية هو في الحقيقة: «أبولون» Apollon، أما «أبولو» Apollo فهو اسمه اللاتيني، وقد أتبعته هنا لأسباب عديدة، فهو نفسه المستخدم في اللغة الألمانية، وبالتالي لدى ريلكه، كما أنه هو الأكثر شيوعاً في العربية، وأخيراً فهو يبدو لي أكثر نضاعة موسيقية وقدرة على الدخول في مختلف التراكيب والعبارات.)

جُنيَّةٌ عاليَّةٌ ممتلئةٌ وَرَدًا،
تفصلُ تويجاتُها واحداً بعدَ الآخرِ
لتستقرَّ في ارتعاشِ ذلكَ الفمِ،

الذي ما برحَ صامتاً، متلألئاً وكاملاً،
والذي يَشْرَبُ خلالَ ابتسامته
كأنَّ غناءه يُقَطِّرُ له تقطيراً.

شكوى فتاة^(١)

من سنواتِ طفولتي تلك
كنتُ أحبُّ أكثرَ ما أحبُّ
عذوبةَ أن أكونَ أغلبَ الأحياءِ وحدي؛
بدلَ إمضاءِ الوقتِ في العراقِ،
كان المرءُ يبقى مُحاطاً
بأشياءَ قريبةٍ وبعيدة،
طريقٍ، وحيوانٍ، وصورة.

يومذاك كنتُ أحسبُ أنَّ الحياةَ
تهبنا دوماً
إمكانَ الانزواءِ في أنفسنا.
ألم يعدِ الأفقُ الواسعُ مقيماً فيَّ أنا نفسي؟
أو ما عادَ لي كما في طفولتي تلك
شيءٌ في داخلي يُطمِّني ويفهمني؟

(١) كتبها بياريس حوالى الأول من تموز/ يوليو ١٩٠٦ . والفتاة هي التي تتكلم في هذه القصيدة . ففي غير مرة عمل ريلكه على رصد مشاعر فتيات في مقتبل شبابهن . وتعالج القصيدة موضوعاً مهماً في شعره أو «نظرية» خاصة به عن الحب غير الاستحواذي، وخصوصاً فقدان الكائن الإنساني لوحدة كيانه .

بَغْتَهُ أَحْسُ بِي مَهْجُورَةً،
وهذه العزلةُ تصبح لي
فضاءً هائل الشَّساعة،
عندما تشرَّبُ رغباتي
على كَثِيبِي نَهْدِيَّ وَتُطالِبُ
بِجَنَاحَيْنِ أَوْ بِنِهَايَةٍ مَا .

أغنية عشق^(١)

كيف أبقى على روحي
منفصلةً عن روحك؟ أتى لي
أن أبعدَها عنك صوبَ أشياءَ أخرى؟
كم أودَّ إخفاءها في مكانٍ ما
ضائعٍ في الظلام،
مكانٍ لا صخبٍ فيه، مجهولٍ وبعيدٍ
عن رنينِ أصداٍ روحك العميقة؟
ومع ذلك فكلُّ ما يلمسنا
يَجْمَعنا مثلما تُفَجِّرُ لمسةُ قوسٍ
نعمةً واحدةً من وَترينِ .
لأيِّ آلةٍ موسيقيةٍ نحنُ يا ترى وَتران؟
أيُّ موسيقيٍّ يعزفنا؟
آه يا أغنيةَ عذبة .

(١) كتبها في كايبري بإيطاليا في منتصف آذار/مارس ١٩٠٧. قصيدة عشق طرفاها غير مشخصين. إنَّ زيارة ريلكه لتلك لكابري قد بقيت مرتبطة في ذهنه بمشهد إيروسيّ تقوم فيه كونيسة شابة بتقشير تفاحة له أمامه. وهو يستعيد هذه الذكرى في رسالة إلى لو أندرياس - سالومي في ١٠ كانون الثاني/يناير ١٩١٢. الموضوع الأساسي للقصيدة هو عدم توافق العمل الفني و«الاستسلام» للعلاقة العشقية. وهي فكرة متواترة في عمل ريلكه فنحن من كتابة قصائد عشق كبرى. تضاف إليها فكرة أنَّ حمياً الإله إيروس تنزع عن الحب كلَّ طابعٍ فرديٍّ أو شخصيٍّ. وهو ما يعيد ريلكه معالجته بحدة أكبر في المراثية الثالثة من «مراثي دوينو»، وكذلك في قصيدة «إيروس» المنشورة ضمن أشعاره من وراء القبر.

من إيرانا إلى صافو^(١)

يا متوحشة تقذف الرمح بعيداً بعيداً:
كنت بين أصحابي قابعةً بهدوء
كرمج بين أشياء أخرى، وإذا بهدير صوتك
يقذفني إلى البعيد. ما عدتُ أعرفُ أين أكون.
لا لأحدٍ أن يُعيدني إلى حيثُ كنت.

أخواتي يفكرن بي حائكاتٍ نسيجهن،
والبيتُ تملأه خطى أليفة.
أنا وحدي بعيدةٌ وإلى نفسي لستُ أعود،
أرتجفُ كما في صلاةٍ، فالإلهةُ الساحرة
في قلبِ أساطيرها تُشعل^(٢)
نارها من موقدِ حياتي.

-
- (١) كتبها في مودون Meudon، قرب باريس، في شتاء ١٩٠٥-١٩٠٦. وإيرانا Eranna، ويكتب اسمها تقليدياً على هيئة: Errine، شاعرة يونانية تُدرج ضمن حلقة الشاعرة صافو في جزيرة لسبوس، ويروى أنها عاشت بين ٦٢٥ و ٥٨٠ قبل الميلاد، ولكن دراسات حديثة تموقع حياتها في تيلوس وفي القرن الرابع قبل الميلاد. تقول «أسطورتها» الشخصية إنها توفيت في سن التاسعة عشرة حزناً لابتعاد معشوقتها عنها. فهي تنضوي إذن تحت لواء العاشقات العظيمات اللاتي يضيي عليهن ألم الهجران حالة إضافية، وهو موضوع سيعالجه ريلكه بقوة في المراثية الأولى من «مراثي دوينو».
- (٢) «الإلهة الجميلة» هي أفروديت، وهنا اقتباس ممكن لبيت لصافو يصور فتاة تداهمها أفروديت فتصبح «عاجزة عن مواصلة العمل على نزل حياكتها».

من صافو إلى إيرانا^(١)

لَسَوْفَ أَعْمُرُكَ بِالْقَلْقِ وَأَهْزُكَ
كَمَثَلِ عَوْدِ مُحَاطٍ بِأَوْرَاقٍ^(٢).
سَأَخْتَرُكَ كَمَا يَفْعَلُ الْمَوْتُ
وَكَقَبْرِ أَهْدِيكَ
إِلَى سَائِرِ الْأَشْيَاءِ^(٣).

-
- (١) كتبها في مودون Meudon، في شتاء ١٩٠٥ - ١٩٠٦. وفي رواية ريلكه «دفاتر ماله...» نجد أيضاً كلاماً عن صافو، «هذه المرأة بقامتها القصيرة الممدودة إلى اللانهاية، والتي كان القدماء، على ما يروي جالينوس، يقصدونها كلما قالوا: الشاعرة».
- (٢) الإشارة هنا إلى قضيب الغار الذي كانت تحمله تابعات باخوس في طقوسهن الإباحية. والبيت يحتمل قراءة رمزية: مشاعر الحب الوغيلة لدى إيرانا الشابة ستكون هي أدواتها (قضيب غارها) في الإبداع الشعري.
- (٣) إيرانا هذه بذرة تمهد لموضوع الراحلين مبكراً الذي سيفرض نفسه بقوة في «مراثي دوينو».

من صافو إلى الكايوس^(١)

(شذرة)

ما تقدّر أن تقولَ لي يا ترى،
وأنتَ لك أن تخاطبَ روحي،
إذا كنتَ تُغمضُ عينيكَ أمامَ الأشياءِ
البالغةِ القربِ والتي لم تُوصَف يوماً؟

أما ترى، يا رجلُ، أنَ تَقرِيطَ هذه الأشياءِ
قد اجتذبنا بعيداً، حتّى إلى المَجدِ.
لا أكادُ أجروُ على الاعتقادِ
بأنَ رَقّةً بَكَارتنا يمكن أن تتلاشى بينَ الرجالِ،

(١) كتبها في باريس في ٤٢ تمّوز/ يوليو ١٩٠٧، فهي من حيث الترتيب الزمني آخر «قصائد جديدة» في قسمها الأوّل هذا. وخلافاً للقصيدتين السابقتين اللتين يعتمد فيهما على عناصر أسطورية، يستند ريلكه هنا إلى معرفة موثقة. ففي إحدى رسائله يشكر إيلين كي Ellen Key لتوفيرها له مصادر هامة. كما كتب لزوجته كلارا تعليقاً يرافق نسخة من القصيدة يعرّف فيه الكايوس بأنّه «شاعر تصوّره جزءة قديمة وهو يقف حانئ الرأس أمام صافو، حاملاً بيده قيثارته وقائلاً لها: «إيه يا ناسجة الظلمات، أيتها النقية بابتسامتك العسلية، إنّ الكلمات لتندافع إزاء شفّتي، ولكنّ الحياء يمنعني من قولها». ويروى إنّ صافو ردّت عليه بالقول: «لو كنتَ في صميم نفسك راغباً في أشياء جميلة ونبيلة ولم يكن لسانك حاملاً لأشياء وضّعة لما حنّ رأسك شاعراً بالعار ولتكلّمتَ كما ينبغي». . . .» وقد ترجمَ ريلكه جملةً تعني بالأصل: «يا من تضفرين خصلات شعرك البنفسجية»، ترجمها إلى التعبير المدهش: «ناسجة الظلمات»، وذلك لأنّ معرفته باللغة اليونانية كانت محدودة. وإلى هذا الحوار الذي عثرَ هو عليه في أحد الكتب يشير العنوان الثانوي («شذرة») الذي وضعه ريلكه للقصيدة.

هذه البكارة التي حفظنا نقاءها، أنا المُلقَّنة
وسائرُ المُلقَّاتِ مثلي، بعَوْنٍ واحدٍ من الآلهة^(١)،
حتَّى أَنْ مِيتِيلِيَّه^(٢) في اللَّيْلِ تُعَبِّقُ،
بالعطرِ المتصاعِدِ من نهودنا الثَّامِيةِ
كما يعبُقُ بستانٌ عامرٌ بأشجارِ التَّقَاحِ ..

نعم، هيَ نهودٌ لم تختزها أنتَ
لتظفرَ منها أَكَالِيلَ ثمارٍ أو شيئاً آخرَ،
أنتَ يا خطيباً مسكيناً يشيح بوجهه .
ألا امضِ ودَّعني، ليهرعَ إلى قيثاري
كلُّ ما تطرَّده أنتَ . الأشياءُ كُلُّها في انتظار .

هذا الإلهُ لا يضلُّحُ لمؤازرةِ زوجينَ،
ولكنَّه عندما يسري في قلبِ كائنٍ متوحِّدٍ
.....

(١) إله صافو هو أبولو، إله الغناء والشعر، وليس إيروس، إله العشق والشهوة . وهذه الفكرة يستعيدها ريلكه في «سونيتات إلى أورفيوس» (١، ٣) . ونحن هنا بعيدون عن أجواء الخلاعة التي تصوِّرها قصيدة «ليسبوس Lesbos» لبوهليز، وإن كانت الفقرة (السَّروفة) الثالثة تحتفظ بأثر منها .
(٢) هي المدينة الرِّئيسة على جزيرة لبسوس، حيث عاشت الشاعرة صافو . إسمها يُنطق اليوم : ميتيليني Mitilini، ولكن ريلكه اتَّبع الإملاء القديم لأن قصيدته تتموقع في الأزمنة القديمة .

قبر فتاة^(١)

ما زلنا نفكّر بذلك . كما لو كان محتوماً
أن يقدرَ هذا كلّهُ على العيش من جديد .
كشجرة على رابية أشجارٍ ليمون ،
حملتِ أنتِ نهديك الصّغيرين
في تيّار دمه الذي كان ما فتئ يصخب .

في دم ذلك الإله^(٢) .
وكانَ هوَ

ذلك الهارب الأنيق المُدخّر مداعباته للنساء ،
البالغ الحنان ، اللاهَب كأفكاركِ أنتِ
ذلك الذي بِخياله يُدثّرُ خاصرَتِكِ الفتيتين ،
والمنحنية قامته على شاكلة حاجبيكِ الفتيتين .

(١) كتبها في مودون قبل الأول من شباط/فبراير ١٩٠٦ . ويمكن إضافة القصيدة إلى «سونيات إلى أورفيوس» وسواها من المراثي التي وضعها ريلكه لراحلات مبكرات ، إيرانا مثلاً .
(٢) هذا الإله هو إيروس ، يجسده دون جوان بالتعارض مع أبولو . الموت والقبر يرمزان إذن إلى التضحية بالعدريّة .

قربان^(١)

عرفتُكِ . ومنذُ ذلكَ الحينِ راحَ جسدي يُزهر
في كلِّ عروقه ناشراً أريجاً ولا ألطفَ ؛ ألا انظري :
هو ذا أمشي بأكثرَ استقامةً ، وخطايَ أكثرُ فأكثرُ مرونةً ،
بيدَ أنكِ لا تفعلين سوى أن تنتظري . مَنْ تكونين ؟

أحسُّ بالحركةِ لا تفتأُ تُبعدني
عن ماضٍ ينقشع عني ورقةً ورقةً
وحده يبقى ثابتاً نجمٌ ابتسامتكِ
حول رأسكِ وعمّا قريبٍ حول رأسي أنا أيضاً .

الأشياءُ العائدةُ إلى أعوامٍ طفولتي ، والتي
ما برحتُ غُفلاً وكَمراً من الماء
سأهبها بفضلكِ أسماءَ على ذلك المذبح
المحاطِ كله بشعلةِ خصلاتٍ شعركِ
والذي يصنع له نهداً تاجاً لَدنًا .

(١) كتبها قبل الأول من شباط/ فبراير ١٩٠٦ . قصيدة في الزواج أو الارتباط العشقي بعامة باعتبارها «قربان»
الفني الذي «عرف» الفتاة والذي يضحى بأشياء «طفولته» على «مذبح» جسد الحبيبة . ويندرج هذا
النص في القصائد المستلهمة من أجواء صافو، خصوصاً عبر الاستحضار المتواتر لصورة نهود
المذارى . هذه القصيدة وسابقتها هما من عمل إيروس بالتضاد مع أبولو .

أصبوحة شرقية^(١)

أَوْ لَيْسَ هَذَا السَّرِيرُ شَبِيهاً بِشَاطِئِ^(٢) ،
بَقْعَةً مِنْ شَاطِئِ نَتَمَدَّدُ عَلَيْهَا؟
لَا شَيْءَ أَكِيدُ هُنَا سِوَى امْتِلَاءِ نَهْدَيْكَ
يَسْبِقَانِ فِي دَوَارِهِمَا رَغْبَاتِي .

فَهَذِهِ اللَّيْلَةُ الَّتِي كَانَتْ مَمْتَلئةً صِرَاحاً ،
وَنَدَاءَاتِ وَحُوشٍ يَفْتَكُ بِبَعْضِهَا الْبَعْضُ ،
أَوْ لَا تَطْرَحُ عَلَيْنَا لَغْزَاهَا الْمُخِيفُ؟
وَمَا يَنْهَضُ بِبَطْءٍ فِي الْخَارِجِ ، مَا نَدَعُوهُ النَّهَارَ ،

(١) كتبها بياريس في أيار/ مايو - حزيران/ يونيو ١٩٠٦ . ويحيل عنوان القصيدة إلى لون شعري تقليدي من ألوان «المينيسانغ» Minnesang ، والآخر هو الشعر العاطفي المغنى الذي انتشر في الأراضي الجرمانية اعتباراً من القرن الرابع عشر الميلادي ، وكان شديد القرب من شعر «التروبادور» البروفنسالي ، الشديد التأثير بدوره بالشعر العذري العربي . اللون المقصود ، واسمه Taglied («أغنية النهار») يصور في العادة مشهداً مخصوصاً : بزوغ الفجر الآتي ليدمر سعادة عاشقين كانا قد اتحدا في الليل . ويظل تعارض ظلام الغريزة ونور العقل يميز لدى ريلكه شرط العشاق أو تجربتهم المعيشة ، وذلك خلافاً لتوحد الحب في صيفته النباتية (صورة الانصهار الكامل كما يتجسد في تلاحم المدقة والسداة) . وهنا تمهيد لما سيكتبه في المراثية الرابعة من «مراثي دوينو» : «لسنا متحدين» . أما النعت «شرقية» فيحيل إلى التراث التوراتي («نشيد الأنشيد») أو العربي والفارسي للشعر الغزلي الذي منه انبثق تراث «المينيسانغ» المشار إليه أعلاه . وكما في القصائد السابقة ، ففي هذه القصيدة معارضة للنص المسمحي للزواج .

(٢) يرمز السرير إلى الإقامة المؤقتة والعبارة .

أترانا نفهمه أكثر ممّا نفهم هذه اللّيلة؟

ينبغي أن نُحسن الانصهارَ أحدنا في الآخر
كما تلتحمُ في الأزهارِ مدقّةٌ وسداةٌ؛
ففي كلّ مكانٍ ينتظرُ النّسازُ،
محشّداً قواه ومرتمياً علينا.

لكنّ فيما يعصرُ أحدنا الآخر
لكي لا نرى النّسازَ مقترباً من كلّ صوب
يقدرُ هوَ أن ينبثقَ منكٍ ومثي
ذلك أن روحيّنا لا تحيّان إلّا على الخيانة.

أبيشاج^(١)

I

كانت متمددةً، ذراعها، ذراعا الطفلة،
أوثقهما الخدمُ حول الرَّجُلِ المستهلكِ
الذي كانت هي تستقرُّ فوقه ساعاتٍ طوالاً ملؤها الحنان،
فيما يعرفها شيءٌ من الفزع لأنه كان طاعناً في السنّ جداً.

بغتهً كانَ نعيبُ بومٍ يتعالى أحياناً
فتغمسُ الفتاةُ محياها في لحيته.
كلُّ ما كان ظلاماً كان يأتي ويتكّوم
حولها ببطءٍ، يُصاحبه خوفٌ ورغبة.

(١) كتبها في مودون إبان شتاء ١٩٠٥ - ١٩٠٦. وأبيشاج هي فتاة يصورها «العهد القديم» («سفر الملوك الأول»، ١ - ٤) وقد وُضعت في خدمة داود لتؤنسه لدى هَرَمِه. تصوّر القصيدة الوحدة المتعذّرة بين العاشقين أو «التضحية» بالذات التي يكون أحدهما مسوقاً إليها. يلاحظ هنا أيضاً تواتر صورة «التهدين». والموضوع التوراتي (غير المشهور في الواقع والذي لا يكرّس له «العهد القديم» سوى أربع عبارات) يمنح القصيدة صيغة «لوحة» مرسومة بموضوعة وبرود وابتعاد مقصود بالرغم من الطابع «الفضائحي» للمشهد ورمزيته الواضحة: استيقاظ الرغبة لدى هذا الشيخ الذي هو أقرب ما يكون إلى شخصية بوعز، زوج راعوت الهرم (أنظر «سفر راعوت» في «العهد القديم») منه إلى رجل غافٍ ينتظر هذه التي توقظ حواسه.

كانتِ النجومُ ترتجفُ معاً مثلَ شقيقات،
وإلى الحُجرة كان يتسلَّلُ عطرٌ يبحثُ لا تدري عن أيِّ شيءٍ،
وكانت الستارةُ تتحرَّكُ باعثةً بإشارة
تتبعها نظراتُها بخفاء.

بيدَ أنها كانت تتشبَّثُ بذلك الشيخِ المُظلم،
ولم يدركها بعدُ اللَّيلُ الكبيرُ.
كانت متمددةً فوق ذلك الملكِ الذي كان كلُّه برودة،
بتولاً وخفيفةً كمثلي روح.

II

جالساً كان الملكُ يفكرُ طيلةَ النهارِ الفارغِ
بالأفعالِ المكتملةِ والرَّغائبِ التي لم تتحقَّقْ،
وبكلبته الأثيرة التي لطالما كان يُداعبها.
في المساءِ كانتُ أبيضاجُ تطرُحُ قوسَ جسدها
على جسده، فتنسبطُ حياته المتلاطمة
خاويةً كشاطئٍ سيئ السمعة،
تحت كوكبةٍ نهديها العامرة بالسلم.

أحياناً كانت معرفته بالنساءِ تسمح له
بأن يميّزَ من بين حاجبيه
الفمَّ الجامدَ الذي لم يحظَ بالقُبَلِ، وكان يُحسّ

بأنَّ غصنَ مشاعرِها الشَّدِيدَ الطَّرَاوَةِ
كانَ عاجِزاً عن أن ينفذَ إلى أعماقِه .
كانَ يرتجفُ . ومُصيخاً سمعَه كمثلِ كَلْبٍ
كانَ يبحثُ عن نَفْسِه في البقيَّةِ الباقيةِ من حُمَيَّاهُ الأولى .

داود يغني أمام شاول^(١)

I

أُتِسمِعْ يا ملكي كيفَ تفتَحْ لنا موسيقى كِثَارتي
أقاصيَ نشرُعْ نحنُ خلالها بالمشير:
تهيمُ حولنا أنجمٌ تائهة،
وكالمطرٍ نهمرُ أخيراً،
وحثيما انهمرنا نبثت أزهار.

هذه الأزهار تعرفُها أنت، كَنَ فَيَات،
واليوم هنَّ نساءٌ يُغرِبنني،
تقدر الآنَّ أن تتنَسَمَ أريجَ العذارى
والصبيانِ الواقفون بأجسامهم الممشوقة والمتوترة،

(١) كتبها في مودون إبان شتاء ١٩٠٥ - ١٩٠٦. مصدرها هو «سفر صموئيل الأول» في «العهد القديم»، ١٦، ١٤ - ٢٣. وهي شأنها شأن القصيدة السابقة تشكّل لوحة. ولرامبرانت Rembrandt بالفعل لوحة تحمل العنوان نفسه. وثمة نوع من التوازي مع موضوع هذه القصيدة وموضوع القصيدة السابقة «أبيشاج»: فداود مكلف هنا بتطمين شاول بالعزف أمامه على الكِنارة. هو تعبير عن قوّة الشّعر والموسيقى وتأثيرهما على النفس، وكذلك عن صراع الحياة والقوّة الجنسيّة (والسلطة بعاقبة) من جهة والفنّ من جهة ثانية. ويشكّل المقطع الثالث تركباً مفارقاً بين القوّتين. ويجدر التنويه بأنّ تنازع الفكر أو الفنّ والسلطة هو موضوع شغلٍ مثقفي اللّغة الألمانية عشية الحرب العالميّة الأولى وعُني به خصوصاً الأخوان توماس مان Thomas Mann وهاينريش مان Heinrich Mann.

نَسْمَعُ قَرَبَ الْأَبْوَابِ السَّرِيَّةِ أَنْفَاسَهُمْ .

آه لو كان لعزفي أن يردّ لك هذا كلّهُ!
لكنّ موسيقيّاي تضيع في هيامها سكّري:
ولياليك، يا ملكي، ما أقول يا ترى عن لياليك!
وتلك الأجساد كلّها التي كانّ عنفوانك يصرعها،
ما كان أجمل كلّ تلك الأجساد!

أحسّ بذكرياتك وإخال أنّي أقدرُ أن أتبعها،
لكن بأيّ آلة سأقدر أن أقبض من أجلك
على التهنّيدات الغامضة لرغبات الأجساد تلك؟

II

ملكّي، أنت يا مَنْ كنتَ تملكُ كلّ هذه الأشياء،
ويا مَنْ يثراء حياتك
تُهَيِّمُنْ عليّ وبظلك تدثّرني
حبّذا لو نزلت من عرشك لتُحطّم
هذه الكثارة الذي ما فتئت تستنفد أنغامها.

ما أشبهها بشجرة قُطِفَ كلّ ما كان عليها!
خلال الغصون المُلقيّة ثمارها بين يديك
ينشق أخدودٌ يعمق أخدود الأيام

الآتية -، ولا أكاد أعرف عنه شيئاً.

كلاً، لا تدعني أنام بعد الآن إلى جانب كتارتي؛
أنظر إلى يدي الفتية هذه:
أو تحسب يا ملكي أنها ما تزال أعجز
من أن تمسك بأدنى أنغام جسد؟

III

عبثاً تختفي في الظلام يا ملكي،
أنا من يستبقيك تحت هيمنتني.
لا شيء استطاع أن يمزق غنائِي الذي لا يفسد،
وحولنا نحن الإثنين يمتلئ الفضاء بالبرد.
قلبي المهجور وقلبك العامر بالفوضى
معلقان إلى غمام غضبك،
أحدهما يخترق الآخر بالسعار ذاته،
ثم يتحدان في جسد واحد بالأظافر والأسنان.

أو لا تحس الآن بأننا معاً نتغير؟
الثقل يا ملكي يصير فكراً.
ويكفي أن يستند أحدنا على الآخر،
أنت على الفتى الذي في «أنا على الشيخ الذي هو أنت»،
لنكون لا أكثر من كوكبٍ وحيدٍ دائر.

اجتماع يشوع^(١)

مثلما يُقَوِّضُ نَهْرٌ فِي أَقْصَى انْدِفَاعِهِ
سَدُودُهُ بِعُلُوِّ مَجْرَاهِ،
كذلك شَقَّ الصَّوْتُ الْأَخِيرَ
لِيشُوعَ مَجْلِسَ كِبَارِ الْقَبِيلَةِ.

كَمْ أَهَيْنَ مَنْ كَانُوا يَقْهَقْهَوْنَ
وَكَمْ وَجَفَتْ قُلُوبُهُمْ وَأَيْدِيهِمْ؟
كَمَا لَوْ كَانَ دَوِيُّ أَلْفِ مَعْرَكَةٍ سَيْنِيقَ
مَنْ فِيهِ وَاحِدٌ؛ وَلَقَدْ انْفَتَحَ ذَلِكَ الْفَمُ.

أَلَوْفٌ أَمْسَكَتْ بِهِمُ الدَّهْشَةُ ثَانِيَةً
كَمَا فِي الْيَوْمِ الْعَظِيمِ أَمَامَ أَرِيحَا،
سِوَى أَنَّ الْأَبْوَاقَ كَانَتْ هَذِهِ الْمَرَّةَ تَتَعَالَى فِي دَاخِلِهِ
فِيَمَا تَرْتَعِشُ أَسْوَارُ حَيَوَاتِهِمْ بِهَذِهِ الْقُوَّةِ

(١) كتبها بياريس قبل ٩ تمّوز/ يوليو ١٩٠٦. مصدرها هو اجتماع يشوع (أو يهوشع) بن نون الأخير برجاله وخطبته فيهم (أنظر «العهد القديم»، «سفر يشوع»، ٢٣ و ٢٤)، واستعادته لمأثرته الأسطورتين: إسقاطه أسوار أريحا بقوة هدير الأبواق (السفر نفسه، ٦، ١ - ٢٠)، وإيقاف مسيرة الشمس في جبعون (نفسه، ١٠، ١٠ - ١٥). ويرمز يشوع (الذي يتماهى معه ريلكه هنا) إلى قوة الكلام الشعري والعزلة المتكبرة.

بَحِيْثُ صَارُوا يَتْلُوْنَ هَلْعًا كَنَسَاءِ جِبَالِي ،
مَسْلُوِيِي الْمَقَاوِمَةِ مِنْ قَبْلُ ، مَسْحُوْقِيْنَ حَتَّى
قَبْلَ أَنْ يَتَذَكَّرُوا كَيْفَ أَنَّهُ مِنْ فِرْطِ ثِقَتِهِ بِقُوَّتِهِ
هَتَفَ فِي جَبْعُوْنَ بِالشَّمْسِ أَنْ «قِفِي» ؛

فَهَرَعَ الْخَالِقُ ، خَائِفًا مِثْلَ خَادِمٍ ،
وَأَمْسَكَ بِالشَّمْسِ حَتَّى أَدْمَتَ كَفَّيْهِ ،
عَالِيًا فَوْقَ جَمْهَرَةِ الْمُحَارِبِيْنَ تِلْكَ ،
لَأَنَّ رَجُلًا شَاءَ لَهَا أَنْ تَتَسَمَّرَ^(١) .

ذَلِكَ الرَّجُلُ نَفْسُهُ هُوَ هَذَا الشَّيْخُ
الَّذِي كَانُوا يَحْسِبُوْنَ أَنَّهُ فِي مَتَنَصِفٍ
عَامِهِ الْعَاشِرِ بَعْدَ الْمِائَةِ لَمْ يُعْذِ خَطِيرًا .
هُوَ ذَا يَنْهَضُ وَإِلَى خِيَامِهِمْ كَاسِرًا يَنْقُدُ .

كَمَا يَفْعَلُ الْبَرْدُ ، رَاخٌ يَضْرِبُ السَّنَابِلَ .
بِمَ تَرِيدُونَ أَنْ تَعِدُوا اللَّهَ؟ آلِهَةٌ لَا تَحْصَى
تُحِيطُ بِكُمْ الْآنَ وَتَنْتَظِرُ أَنْ تَخْتَارُوا .
لَكِنَّ الْمَوْلَى سَيَسْحَقُكُمْ عِنْدَمَا تَكُونُونَ اخْتَرْتُمْ .

(١) وَضَعَ رِيلِكَةَ فِي نَسْخَتِهِ مِنْ تَرْجُمَةِ لُوتَرٍ لِلْكِتَابِ الْمُقَدَّسِ ، «الْعَهْدُ الْقَدِيمُ» ، «سَفَرِ يَشُوعَ» ، ١٠ ، ١٤ ،
خَطَأً تَحْتَ السَّطْرِ الْقَائِلُ : «وَلَمْ يَكُنْ مِثْلُ ذَلِكَ الْيَوْمَ قَبْلَهُ وَلَا بَعْدَهُ سَمِعَ فِيهِ الرَّبُّ لِصَوْتِ إِنْسَانٍ» .

وبكبرياء غير متناهية أضاف :
«أنا ومنزلي سنظلُّ متَّحدين به».

إِذْ ذَاكَ هَتَفَ الْجَمِيعُ : «ساعدنا، واكشف لنا عن علامة
آرْزْنَا فِي اخْتِيَارِنَا الْعَسِيرِ هَذَا» .

ولكنهم أبصروه يتسلق الجبل في اتجاه
مدينته المحصنة، صامتاً كما على عادته .

بعد ذلك لم يروه أبداً . كانت تلك هي المرة الأخيرة .

رحيل الابن الضال^(١)

أَنْ نَهْجَرَ الْآنَ هَذِهِ الْأَشْيَاءَ الْغَامِضَةَ كُلَّهَا
كُلَّ مَا نَمْلِكُ وَمَا لَا يَعُودُ مَعْ ذَلِكَ إِلَيْنَا،
وَالَّذِي، كَمَاءِ التَّوْفِيرِ الْهَرِمَةِ،
يَعَكْسُنَا رَاجِفًا وَيُسْوُهُ صُورَتَنَا؛
كُلَّ هَذِهِ الْأَشْيَاءَ الْعَالِقَةَ بِنَا مَرَّةً أُخِيرَةً،
كُنْبَاتَاتٍ مُسَلَّحَةٍ بِالْأَشْوَاكِ؛ - أَلَا نَتَوَقَّفُ،
وَأَنْ نَنْظُرَ إِلَى هَذَا أَوْ ذَاكَ،
الَّذِينَ مَا عُدْنَا لِتَرَاهُمَا
(لَفَرَطٍ مَا أَصْبَحَا يَوْمَيْنِ وَمُبْتَدَلَيْنِ)،
أَنْ نَنْظُرَ إِلَيْهِمَا عَنْ كُتُبٍ وَعَلَى حِينٍ غَرَّةٍ؛
بَعِينٍ رَقِيقَةٍ وَمُسَالِمَةٍ كَأَنَّا نَرَاهُمَا لِأَوَّلِ مَرَّةٍ؛

(١) كتبها بياريس في حزيران/يونيو ١٩٠٦. مصدرها هو «إنجيل لوقا»، ٢٢، ٣٩-٤٦، وكذلك لوحات من القرن الرابع عشر وتمثال رودان عن الابن الضال، المعنون: «صلاة». ابتداءً من هنا تدخل الموضوعات المسيحية في هذه المجموعة. وذلك لا من خلال وجه المسيح نفسه، بل عبر أحد أشهر أمثاله، مثل الابن الضال الذي يقرب ريلكه دلالة رأساً على عقب: فلا عودة ممكنة إلى بيت الأب، وليس من هدف سوى الموت، وهو هدف لا تُعرَف أسبابه أصلاً. ويمكن التوسع في تأويل القصيدة وجعلها تلتقي مع نقد نيته لفلسفة الأنوار من حيث تؤكد القصيدة انعدام الهدفية والفعل الواعي. وفي رواية ريلكه «دفاتر ماله...»، يكون الابن الضال هو هذا الذي لا يريد أن يتلقى الحب، فالحب الذي يتباهى به أمامه الآخرون ويشجع بعضهم البعض بخفاء وسرية على ممارسته لا يعنيه هو في شيء. والرحيل (الخروج من الطفولة) ليس إلا بداية مسيرة نحو الفراغ، وهو ما يلاحظ فيه انعكاس لتجربة الشاعر نفسه.

وأن نشعرَ، بصورةٍ غامضةٍ، كم أنَّ الألم
الذي كان يملأُ طفولتنا حتَّى لتغصُّ به،
هو شيءٌ ينقضُّ بلا تمييزٍ على كلِّ واحدٍ -
وأنَّ نغادرَ مع ذلكَ، منتزعينَ اليَدَ من اليَدِ
كَمَنْ يَنكأُ جُرحاً مندماً،
وأنَّ نروحَ أبعدَ. إلى أين؟ صوبَ المجهولِ،
إلى أرضٍ غريبةٍ، نائيةٍ وحارةٍ،
تقفُ وراءَ أفعالنا مثلَ كواليسٍ
لا يهمُّ أن تكونَ حائطاً أو حديقةً؛
أن نرحلَ؛ ما يحدونا؟ غريزةٌ أو اندفاعٌ مفاجئٌ،
لهفةٌ أو حاجةٌ غامضةٌ،
بلاهةٌ أو انعدامٌ قدرةٍ على الفهمِ.

أن نتحمَّلَ وزرَ هذا كُلِّهِ، تاركينَ لَلا سببٍ،
أشياءَ ربَّما كنَّا نملكها حقاً،
لنموتَ وحيدينَ دونَ أن نعرفَ لماذا -

أهي بدايةُ حياةٍ جديدةٍ؟

بستان الزيتون^(١)

وكانَ إلى الأعلى يصعدُ، تحتَ أوراقِ الشجرِ التي لوئها رماد،
رمادياً كلُّه وممتزجاً باللونِ الرماديِّ لأشجارِ الزيتون،
وكان يُلقي جبينه المعفَّرَ بالأغبرة
في راحتيهِ المغبرَّتَيْنِ الدَّاميتينِ .

بانتهاه هذه التجربة تكون نهاية كلِّ شيء^(٢) .
عليَّ الآنَ أن أتقدَّم في الظُّلمة ،
لَمْ تُطالبني بالجهرِ بأنك موجود ،
في حين لا أقدرُ أنا نفسي أن أجدكَ .

(١) كتبها بياريس بين أيار/ مايو وحزيران/ يونيو ١٩٠٦ . مصدرها «إنجيل لوقا»، ٢٢، ٣٩-٤٦ ولوحات للروسّي إيفان ن . كرامسكوي Ivan N. Kramskoi وبصورة سلبية لوحة «المسيح» لفريتن فون أوده Fritz von Uhde (١٨٨٥)، هذا الرسام الذي كان ريلكه يسخر من نزعه التمثيلية أو الرسمية . بناء القصيدة مبتكر : قسمها الأول سونيّة (أربعة أبيات فأربعة فثلاثة فثلاثة) يليه بيت منعزل يتساوق وظهور الملاك في «سفر لوقا»، ثم قسم من أربعة عشر بيتاً يهجر فيه الشاعر شكل السونيّة . يصوّر ريلكه مسيحاً إنسانياً الكيان ومجرّداً من الألوهة . ويبدو الشاعر هنا منسجماً ونقذ الكتاب المقدّس كما مارسه فويرباخ ورينان ودافيد ستروس ويتشبه . الزّمن منزوع القداسة تماماً : الملائكة ، أي الرّسل ، بلا رسالة . الحياة نفسها منظور إليها كإفصال أليم عن حضن الأم . وقد اعتبرت لو أندرياس - سالومي لاحقاً «مراثي دوينو» ومُجمل قصائد ريلكه عن المسيح محاولة للاضطلاع بالأنجيل الضائعة والتعويض عنها .

(٢) طيلة ثلاثة مقاطع ، يستعيد الشاعر مونولوجاً للمسيح أو ما يمكن دعوته تبار وعيه (المترجم) .

لم أعذ أجذك. لا في ذاتك
ولا في الآخرين. لا ولا في هذه الحجارة.
لم أعذ أجذك. وحيداً أبقي.

وحيداً أبقي وَعَذَابَ البشر،
الذي شئتُ من أجلك أن أحاول تلطيفه،
أجل، من أجلك يا مَنْ لستَ كائناً. يا له عاراً ينبو عن الوصف . . .

قيلَ من بعدُ إن ملاكاً أقبلَ إليه ..
لَمْ ملاكٌ؟ وا أسفاه لقد جاء الليل
واجماً، ومنزلقاً على أوراق الأشجار.
والتلامذة^(١) كانوا يتقلبون في أحلامهم.
لَمْ ملاكٌ؟ وا أسفاه، وحده أقبلَ الليل.

الليلة التي جاءت كانت كالأخريات،
مثلَ مئات الليالي المارة في تماثلها.
ها هنا تغفو كلابٌ وها هناك تهجعُ أشجار.
ليلةٌ حزينةٌ وا أسفاه، ليلةٌ مبتدلة،
تتظرُ طلوعَ الصُّباح.

ليس يهرعُ الملائكةُ إلى متوسلين مثله،

(١) هم تلاميذ المسيح، أو حوارثوه (المرجم).

ومن أجلِ أمثالهم ليسَ تتسع الليالي .
حول من يتيهون يصبحُ كلُّ شيءٍ فراغاً ،
يهجرهم حتى أبائهم ،
وحتى حضنُ الأم يُنكرهم .

المنتحية^(١)

ها أنا يا يسوعُ أرى قدميك ،
كانتا في الماضي قدمني صبي ،
كنتُ أعزّيهما باضطرابٍ لأغسلهما ،
وكانتا كالضائعتين في خصلاتٍ شعري ،
طريدة غيرةٍ في دغلٍ أشواك .

للمرة الأولى في ليلة الوصالِ هذه ،
أرى أعضاءك التي ما أحبّها أحد .
أنا وأنت لم نضطجع قطّ واحداً قرب الآخر ،

(١) كتبها بباريس بين أيار/ مايو وحزيران/ يونيو ١٩٠٦ . لا مصادر إنجيليّة للمشهد الموصوف في القصيدة ، وهذا أمر مفهوم نظراً لطبيعة الموضوع ، بل لها مصدر تشكيليّ مؤكّد : «المسيح ومريم المجدلية» لرودان . فالباكية هنا ليست أمّ يسوع ، كما هو شائع في المنحوتات الصّغيرة التي يدعى الواحد منها : Pietà («تمثال العذراء المنتحية» ، الذي يصوّر مريم العذراء حاملة على ركبتيها ابنها بعد صلبه) ، بل هي مريم المجدلية ، وهي تجهر هنا بحبّها للمسيح . نلاحظ هنا ، كما في أغلب قصائد ريلكه التي يعيد فيها قراءة الكتاب المقدّس ، أجواء إيروسيّة واضحة تكاد تتخذ نبرة سياسيّة أو نضاليّة . إنّ قصيدة «المنتحية» هذه تدرج في تراث تجديفيّ دخل لاحقاً السينما لدى المخرج الأمريكي سكورسيزه Scorsese وسواه . وكان ريلكه قد كتب في صباه مجموعة تجديفيّة كاملة أسماها «المسيح Christus» . وبلاغ هذه القصيدة ولا أوضح : بدّل القبول بالحبّ الإنسانيّ ، يتمخّض المنطق اللاهوتيّ عن كيانات مبتورة . ويمثّل هذا السّعي المتواتر في عمل ريلكه إلى إضفاء طابع إيروسيّ على المقدّس قلباً للمنظورات شديد الجرأة ، لا سيّما وأنّ صافو ، في القصائد التي كرّسها ريلكه في الصّفحات السّابقة لها ولرفيقاتها ، تبدو في حديقتها الفردوسيّة في ميثليته وهي تدافع بالعكس عن تصوّر شبه مسيحيّ للجنسانيّة .

والآن لا يسعنا سوى أن يُعَجِّبَ أحَدُنَا بِالْآخِرِ ونسهر.

أنظر مع ذلك؛ يداكَ ممزقتان،
لكن لا بفعلِ عَضَّاتِي أيها الحبيب.
وقلبك مشقوقٌ حتَّى لِيُمْكِنَ التَّفَازُ إليه:
لكن كان يَجْمَلُ بي أن أعرفَ الطَّرِيقَ إليه وحدي.

متعبٌ أنت الآن، فمُكَّ المتعب
لا يشعرُ بأَيَّةِ رَغْبَةٍ في فمي الذي أدمأه العذاب.
يا يسوعُ، يا يسوعي، متى يا ترى كانت ساعتُنَا؟
معاً هوَ ذا نسيرُ إلى نهايةٍ غريبة.

غناء النساء للشاعر^(١)

أنظر كيف يتفتح كل شيء، وكذلك نحن،
فلسنا بشيء آخر سوى هذه السعادة.
ما كان لدى الحيوان دماً وظلاماً،
أصبح لدينا روحاً، روحاً متمادية

في صرخة. وإليك تتجه هذه الصرخة.
صحيح أن هذا النداء ليس في نظرك أكثر من منظر
يقتنضه وجهك، برفق وبلا رغبة.
ولذا نحسب أن هذه الصرخة

لا تخاطبك أنت. مع ذلك أفلس الكائن
الذي نود أن نضيع فيه بلا رجوع؟
أهناك كائن نقدر أن نكون فيه أكثر؟

(١) كتبها في كابري بإيطاليا في منتصف آذار/مارس ١٩٠٧. واعتباراً من هذه القصيدة يغادر ريلكه الموروث الثقافي (اليونان القديمة والكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد) ويقدم لنا سلسلة من القصائد التي تمجد الشاعر بعامة. وهذه واحدة من قصائده العديدة عن الشعر، ما يدعى بالفن الشعري أو الشعر في الشعر Dichtgedichte، الذي يجد أحد أهم نماذجه الريلكية في المراثية التاسعة من «مراثي دوينو». الكلام الشعري يحقق في نظره كياناً إضافياً، كياناً أكثر توهجاً. ووحده الشاعر الذي يجعل من نفسه مرآة للتجربة الإنسانية قادر على تحويل الغرائز (الدم والظلام) من خلال شكل فني.

الآنَهايةُ نَحياها طيلةَ برهةٍ عابرةٍ .
لكن حتّى نسمعَها ينبغي أن تكون هنا يا مَنْ أنتَ لنا الفم ،
وينبغي أن تمكثَ بيننا يا مَنْ أنتَ لنا الكلام .

موت الشاعر^(١)

ممدّد هُوَ، ووجهه مرفوع
شاحباً بين الوسائد الجاسية، كعلامةٍ رفض؛
العالم ومعرفته هُوَ للعالم
باتا منتزعين من حواسه،
وسقطا في عدمٍ اكتراث الأيَّام.

وجميعٌ من رأوه من قبلُ يحيا ما كانوا
ليحدثوا إلى أيِّ حدٍّ كان هُوَ ممتزجاً بهذا كله؛
فهذه الأشياءُ وهذه الأعماقُ وهذه المُرُوجُ
وهذه المياهُ كانت هي وجهه^(٢) الحقّ.

(١) كتبها بباريس بين أيار/مايو وحزيران/يونيو ١٩٠٦. لها مصدر تشكيلي: منحوتة «موت الشاعر» لرودان (١٨٨٨). هي سونيتة «مموهة» (خمس أبيات فأربعة فخمس). ويجد قلب المنظورات الذي يمارسه فيها الشاعر بصورة مفارقة ما يدعمه في المعنى المزدوج للمفردة Gesicht («وجه» و«نظر»)
(أنظر الحاشية التالية للمترجم).

(٢) إن ازدواج معنى المفردة الألمانية يسمح هنا بقراءة ثانية هي التالية: «هذه الأشياء وهذه الأعماق وهذه المُرُوج/ وهذه المياهُ كانت هي نظره الحقيقي». فكانَ الشاعر يرى من خلال الأشياء، فهي تشكّل مادة نظره ومسرحه في آنٍ معاً، ضمن قلب للمنظورات يسمح به عمل ريلكه وتصوره للعلاقة بالأشياء. وإذا كانت الترجمة إلى «وجه» تفرض نفسها لأن القصيدة تصف وجه شاعر في لحظة موته، فمن المفيد التذكير بأنّ اللغة العربية تتيح، شأنها شأن الألمانية، وبصورة لا تتيحها اللغات اللاتينية الأصل، القبض على كلا المعنيين المذكورين بفضل التجاور الدلالي والشراسة الاشتقاقية بين المفردتين «مرأى» و«رؤية»: فالأشياء هي «مرأى الشاعر»، أي وجهه وسيماءه، وهي أيضاً «رؤيته»، أي مدى نظره وملعب حواسه.

كَانَ وَجْهُهُ هَذَا الْمَدَى كُلُّهُ
الَّذِي يَبْحَثُ عَنْهُ الْآنَ وَيُرِيدُ أَنْ يَلْحَقَ بِهِ؛
وَقَنَاعُهُ، الْمُفْعَمُ الْآنَ بِالْقَلْقِ فِي حَضْرَةِ الْمَوْتِ،
رَقِيقٌ وَمُنْفَتَحٌ كَجَوْفِ ثَمَرَةٍ
تَتَعَفَّنُ مَا إِنْ يَلَامِسُهَا الْهَوَاءُ^(١).

(١) يسمح الموت بظهور الوجه الفيزيائي أو الجسماني القابل للتعفن باعتباره قناعاً بسيطاً كان يتخفى على اللا-موت، كما في معالجة ريلكه لوجه أورفيوس لاحقاً. وهذا هو الانقلاب في النظرة الذي تجترحه هذه القصيدة.

بوذا^(١)

كَأَنَّ يَبْدُو عَلَيْهِ الْإِصْغَاءُ. سَكُونٌ وَمَسَافَاتُ . . .
نَحْبَسُ أَنْفَاسَنَا وَلَا نَعُودُ نَسْمَعُ شَيْئاً.
هُوَ نَجْمٌ، وَثَمَّةٌ نَجُومٌ أُخْرَى كَبِيرَةٌ
تَحِيطُ بِهِ وَلَكِنَّا لَا نَرَاهَا.

إِنَّهُ الْكُلُّ. أَتَرَانَا نَأْمُلُ حَقّاً
أَنْ يَنْظُرَ إِلَيْنَا؟ أَهَوَ بِحَاجَةٍ لَذَلِكَ؟
حَتَّى إِذَا مَا سَجَدْنَا لَهُ فَنَسِظَلَّ

(١) كتبها في نهاية ١٩٠٥ في مودون Meudon قرب باريس، التي أقام فيها سكرتيراً متطوعاً للنحات أوغست رودان. يمثل بوذا هنا صورة للامتلاء الذي تغيب عنه الـ «نحن» الإنسانية المحض. كتب ريلكه في رسالة إلى زوجته كلارا في العشرين من أيلول/ سبتمبر ١٩٠٦ عن مكان إقامته في مودون: «إنَّ الدَّربَ الْمُحْصَبَ الذي تشرف عليه نافذة غرفتي يتَّجهُ صاعداً إلى كُتَيْبٍ يَتَوَّجُهُ بِصَمْتِهِ الضَّارِمُ تمثال لبوذا ينشر تحتَ السَّمَاءِ في النَّهَارِ وَاللَّيْلِ امتلاءً إيماءةً الذي ينبو عن الوصف». وفي رسالة كتبها لها بعد سنوات عديدة (١٥ أيلول/ سبتمبر ١٩٢٠) يشبه ريلكه النحات رودان الذي عرفه هو في تلك السنوات بـ «إله شرقيّ مرتبّع على كرسيه لا يتحرّك إلّا داخل هدوئه وتعاليه البالغ السمو». فإذا كان بوذا هو رودان فإنَّ تجاور هذه القصيدة عن بوذا مع القصيدتين السابقتين عن الشاعر يمدّنا بصورة رمزية عن الصراع الخفي بين المعلم النحات والتلميذ الشاعر، أو بين «كائنات الحجر» (الكاتدرائيات) و«كائنات الكلام» (أنظر «ملاك المِرْزُولة» في الصفحات القادمة). وأخيراً، ففي حضور بوذا مرتين في هذا القسم (أنظر قصيدة لاحقة بالعنوان نفسه في هذا القسم من «قصائد جديدة»، وقصيدة ثالثة بعنوان «بوذا في حالته» في القسم الثاني منها) ما يعني أنَّ الشاعر يضع امتلاء بوذا في مواجهة «المركز الفارغ» الذي تقوم عليه الثقافة الغربية الحديثة والذي ينتظر في اعتقاد الشاعر ما يملأه.

عميقاً وساكناً كَحَيَّوَانٍ .

ذَلِكَ أَنَّ مَا يَرْمِي بِنَا عِنْدَ قَدَمَيْهِ
يَجُوبُ فِيهِ آتِيًّا مِنْذُ مَا لَا يُحْصَى مِنَ الْأَعْوَامِ .
هُوَ الَّذِي يَنْسَى مَا نَتَعَلَّمُ ،
وَيَتَعَلَّمُ كُلُّ مَا يَرْفُضُنَا .

•

ملاك المِزْوَلة

(شارتر)^(١)

في الرِّيح التي تعصفُ بالكاتدرائيةِ القويّةِ

كجاحِدٍ ما فتى يُراجِعُ أفكارَه،

نُحَسِّنُ بأرواحنا وهي تُخترَقُ على حين غرّةِ

(١) كتبها بياريس في أيار/ مايو - حزيران/ يونيو ١٩٠٦، ووضع عنوانها بالفرنسية أصلاً. وهي أولى ست قصائد يكرّسها ريلكه للكاتدرائيات في هذه المجموعة. وكان ريلكه قد زار كاتدرائية شارتر Chartres بفرنسا بصحبة رودان في ٢٥ كانون الثاني/ يناير ١٩٠٦. حدث ذلك في يوم عاصف وصفه هو والزّيارة في رسالة بعث بها في اليوم نفسه إلى زوجته كلارا. يتحدّث في الرّسالة عن انطباع يخامر الزائر في البدء بـ «قيح» المكان و«تدهور» المبنى، ثم يتوقّف عند «تفصيل» أساسي: تمثال لـ «ملاك نحيف استهلكه الزّمان يُمسك بيزْوَلة ترسم عليها كلّ ساعات النّهار كما في كتاب؛ وفوق هذا كلّ نرى الابتسامة العميقة، غير المتناهية الجمال حتّى في أمحائها، ابتسامة محيّا، محيّا خادم فرح، محيّا هو أشبه ما يكون بسماء منعكسة». من هنا يتّضح غرض القصيدة: رصد التّعاضد القائم بين الزّمن المجزأ للحياة الإنسانيّة والكلّيّة المتمثّلة في الملاك والتي يمكن أن تجد في الفن امتداداً لها. كما ينقل ريلكه في رسالته عبارة لرودان علّق فيها على الرّيح التي كانت تعصف أثناء تأملهما هو والشاعر للكاتدرائية: «ثمة دائماً حول الكاتدرائيات ريح سيّئة كهذه، ريح هائجة تزعجها عظمتها» (أي عظمة الكاتدرائيات). هذا التّصريح الذي نطق به نحات كان ريلكه يعدّه واحداً من معلّميه في مشروعه الشعريّ نفسه يقبل (هو وبداية القصيدة التي تتحدّث هي أيضاً عن الرّيح وعمّا تبديه من سعار في مهاجمة الكاتدرائية) قراءة رمزيّة تلتقي مع ما كان ريلكه يعجب به في «كائنات الحجر» (الكاتدرائيات والتماثيل وشخص رودان نفسه) وما يراه فيها من صمود استثنائيّ. صمود شبيه بصمود بوذا نفسه في القصبدين المكرّستين له، أمام ردود فعل مناوئة تأتي من حداثة ناقصة أو من عقلانيّة تجفيليّة، عقلانيّة فلسفة الأنوار مثلاً التي لم يكن ريلكه مقتنعاً بها تماماً. بل يمكن حتّى استشفاف شيء من الوعي الشّعبيّ للشاعر نفسه أمام أتمودجه الفنيّ الكبير الذي طالما تساءل هو عمّا إذا كان هو نفسه يقدر أن يلحق به في ثباته العميق.

بحنانٍ ينبثقُ من ابتسامتكُ ويقودنا إليك :

أيها الملاكُ الباسمُ، يا وجهاً شديدَ الرَّهافة،
يا مَنْ يُلخِصُ فمكُ أفواهاً كثيرةً:
ألا ترى كيف تنزلُ ساعاتنا في اتجاهك
على عقاربِ هذه المِزولة^(١) التي في امتلائها

تجمعُ في داخلها كلَّ الأرقام التي تصنع النّهار،
حقيقتيَّةً بالتساوي ومتوازنةً بصورةٍ عميقة،
إذ تبدو السّاعاتُ كلّها ثريَّةً وناضجةً .

ما تعرفُ عن كيّاننا أيّها الكائنُ الحجريّ؟
قد يكونُ وجهكُ أكثرَ اغتباطاً
عندما إلى قلبِ اللَّيلِ تُهدي عقاربك .

(١) المِزولة هي السّاعة الشمسيّة، سُمّوها العرب كذلك نسبةً إلى «خطّ الزّوال»، الذي صار يُسمّى «خطّ الطّول». وتتكوّن المِزولة من عصا مستقيمة تُنصب على سطح أفقيّ ويكون لها ظلٌّ يتغيّر بتغيّر مسار الشّمس، وتتحدّد السّاعة من طول ظلّ العصا، الذي يكون أقصر ما يكون عند الظهيرة (المترجم).

الكاتدرائية^(١)

في هذه البلدات الصغيرة
جمدت حولها^(٢) البيوت القديمة كسوق شعبية
رائتها على حين غرة فارتعبت
وطوت على عجل بسطاطتها وانغفلت
وما إن صمت فيها صراخ الباعة وهدير الطبول
حتى جعلت تصغي إلى الكاتدرائية ببالغ الشغف،
في حين تظل هذه الأخيرة هادئة وتلفع
بالمعطف القديم تلقيه على جدرانها حصون المدينة^(٣)،
مكتفية بحضورها متجاهلة كل تلك البيوت.

(١) كتبها بياريس حوالى الأول من تموز/ يوليو ١٩٠٦. لا أنموذج ولا مرجع مشخص للقصيدة. يميزها إلحاح شبه تربوي على التعارض النبوي، القائم بين كل من الطابع الدنيوي لسوق شعبية والمقدس، أو بين كل من الحياة والفن. تمثل الكاتدرائية العمل الفني الذي يتجاوز الأفق الإنساني، وتجربة الكاتدرائيات مرتبطة عند ريلكه بتعاليم رودان في الفن: «العمل ثم العمل ولا شيء غير العمل...».

(٢) الضمير يعود إلى الكاتدرائية، ويحدث غالباً لدى ريلكه أن يكفي بذكر العنصر المحوري لقصيدته في العنوان وحده ثم يشير إليه داخل القصيدة بضمير عائذ إليه. وهذا ما يُجبر المترجمين أحياناً على إقحام الاسم بدل الضمير العائد توخياً للوضوح، خصوصاً عندما تتزاحم في لغاتهم الضمائر العائدة بصورة قد تعيق القراءة السليمة للنص (المترجم).

(٣) في دراسته المعنونة «رودان» أيضاً، استخدم ريلكه استعارة «ثنايا المعطف المظلمة» لوصف وجه المعلم - النحات.

يُسِرُّ يُلَاحِظُ فِي مِثْلِ هَذِهِ الْبُلْدَاتِ
كَيْفَ تَظَلُّ الْكَاتِرَاتُ مُنْفَصِلَةً
عَنْ مُحِيطِهَا كُلِّهِ، فَلَا يَبْقَى
سِوَى انْطِلَاقِهَا غَيْرِ الْمَتْنَاهِيَةِ، كَمِثْلِ مَا تَتَحَرَّرُ
حَيَاتُنَا مِنْ رِقَابَةِ النَّظَرِ بِقَدْرِ مَا تَكُونُ مَفْرُطَةً الْقَرَبِ؛
كَمَا لَوْ لَمْ يَكُنْ مِنْ مُصِيرٍ آخَرَ
سِوَى مَا يَتْرَاكُمُ فِي هَذِهِ الْمَبَانِي مُتَجَاوِزاً حَدُودَ الْمَأْلُوفِ،
وَيَتَحَجَّرُ وَيَكُونُ مَخْلُوقاً لِيَدُومَ؛
هَذَا كُلُّهُ وَلَيْسَ مَا يَتَلَقَّى، فِي الْأَسْفَلِ، فِي الْأَرْقَةِ الْمُظْلَمَةِ،
أَسْمَاءٌ مُسْتَعَارَةً مِنَ الصُّدْفَةِ يَحْمِلُهَا
كَمَا يَرْتَدِي الْأَطْفَالُ صَدْرِيَّاتِهِمْ،
حُمَرَاءُ أَوْ خَضِرَاءُ حَسَبَمَا يَتَسَرُّ لِلْحَانُوتِي.
فِي هَذِهِ الْأَقْبِيَةِ كَانَتِ الْوَلَادَاتُ تَحْدُثُ،
وَالْقُوَّةُ كَانَتْ تَنْبُثُ فِي ذَلِكَ الصُّعُودِ،
وَالْحُبُّ كَانَ مُتَشَرّاً كَالْتَّبِيدِ وَالْحُبْزِ،
وَالْبَوَابُتُ مَلَأَى بِشَاوِي الْعَشَقِ،
وَالْحَيَاةُ تُرْجَأُ عِنْدَمَا تَدُقُّ السَّاعَاتُ،
وَفِي الْأَجْرَاسِ الْمَمْتَنَعَةِ عَنِ الْارْتِقَاءِ أَعْلَى فَأَعْلَى
كَانَ يَكْمُنُ الْمَوْتُ.

البوابة^(١)

- ١ -

باقية^(٢) هنا، كأنما بعد انحسار فيضان
غسلت بالأمس أمواجه الغامرة هذه الأحجار،
حتى اتخذت أشكالاً، وفيما ينحسر الماء
أخذ من أيديها، الأكثر كرمًا

من أن تستقي شيئاً، عطايا كثيرة.
باقية هنا، مميزة عن أشكال البازلت،
تارة بقلنسوة أسقف وطوراً بهالة من النور،

(١) كتب هذه السونيات الثلاث بباريس بين ٨ و ١١ تموز/ يوليو ١٩٠٦. لا يرجع فيها إلى كاتدرائية محدّدة، ولكنه كان قد رأى في متحف تروكاديرو بباريس في أيلول/ سبتمبر ١٩٠٢ بوابات فعلية وأخرى مصوّرة لكاتدرائيات فرنسية عديدة. ومع أنّه منح النصوص الثلاثة عنوان «البوابة» فهو يصف فيها البوابات الثلاث لكاتدرائية والمنحوتات التي تزيّنها. والبوابة الوسطى أو المركزية يهيمن عليها وجه الله - الأب وتحوّله إلى ابنه (المسيح نفسه الحاضر إلى جانب «منبؤي الأرض»). وهي، أي البوابة، موصوفة باعتبارها مسرحاً للمسيحية ولـ «ممثلها الذي لا يُضاهى». والعلاقة بين القداسة والمنبؤيين (الملوك المجانين أو المجدوبين الذين توقّف ريلكه عندهم في روايته «دفاتر ماله...») موضوع محوري في جماليته الموروثة من بودلير، والتي تمنح في داخلها مكاناً حتى لما يبدو «شنيعاً» أو «منبؤاً».

(٢) المتبدأ المستتر لهذا النعت الإخباري هو «البوابات»، لم يشأ الشاعر، كما يحدث لديه عادة، أن يذكرها بادئ ذي بدء، وبدلاً نستخدمها من العنوان أو من سياق القصيدة.

وأحياناً بمحضِ ابتسامة
من أجلها احتفظَ وجهٌ بسُكونِ ساعاتِهِ
أشبهَ ما يكونُ بالمِزولةِ الصّامَةِ تلكَ ؛

هي الآنَ معزولةٌ في فراغٍ مدخلِ الكاتدرائيةِ
هي التي كانت بالأُمسِ محارةً أُذُنِ
تَسْمَعُ أدنى تنهّاتِ هذهِ المدينةِ .

- ٢ -

وهي تنطوي على فضاءٍ مترامي الأطرافِ ،
كما ينطوي مشهدٌ في مأساةٍ على عالمٍ بأكمله ،
وكما يجتازُ البطلُ ذلكَ المشهدَ
متلفعاً بعباءةٍ فعله ،

كواحدٍ من الممثلين يتقدّم ظلُّ هذه البوّابة
على الخشبة المأساوية لعمقها الخاص ،
شاسعةٌ هي وبالغَةُ الثراءِ كاللّه - الأب ،
وكمثله تتحوّلُ بصورةٍ غريبة

إلى ابنٍ ينقسمُ هنا أيضاً
في أدوارٍ صغيرةٍ شبهِ صامتة ،
مستعارةٍ من سجلِّ أدوارِ البؤس .

فكما نعلمُ ، على هذه الشَّاكلة
يظهرُ المخلَّصُ بين العُميانِ
والمجانينِ والمنبوذينَ ، مُمثلاً لا يُضاهى .

- ٣ -

هكذا تنتصبُ البواباتُ ، قلوبها مغلقة
(هي هنا إلى الأبد ، وأبدًا لن تهربُ) ،
وليس إلا من مسقطِ ثناياها
تنبتُ أحياناً إيماءٌ صلبةٌ ومستقيمةٌ كمِثلها هي ؛

هذه الإيماءة تقفُ بعدَ خطوةٍ موجزةٍ ،
سرعانَ ما يتجاوزُها مرورُ القرونِ ،
والبواباتُ في توازنٍ على ركائزها تلك ،
المنطوية على عالمٍ لا تراه ،

عالمٌ فوضاويٌّ لم تنفذُ هي إليه أبدًا ،
بصُورِهِ وحيواناته التي هي كتهديداتٍ ،
تراه يلتوي ويتحركُ ومع ذلك يَدْعُمُها :

فهذه الصُّورُ تبدو مثلَ مهرجينَ ،
لا تتحركُ في إيماءاتٍ عنيفةٍ كهذه
إلا لكي لا تسقطَ من على جباهها عَصِيَّها .

النجميّة^(١)

صخبُ القوائمِ البالغِ الخفوتِ في ذلكَ القفصِ
يصنعُ سكوناً يكادُ ينقلبُ إلى ضيقٍ،
إلى أن يقبضَ أحدُ السُّورِيَّاتِ على حينِ غرّةٍ،
على النظرةِ التي تنطرحُ على جسدهِ وتجتازُ سطحه،

ليجتذبها إلى غورِ مُقلتهِ الشاسعِ،
وهذه النظرةُ، المجتذبةُ كما في دوامةٍ،
تظلُّ عائمةً لهنيهاتٍ ثم تغوصُ
فجأةً، متجردةً من كلِّ وعيٍ،

في اللحظةِ التي تنفتحُ فيها تلكَ العينُ التي كانت تبدو

(١) كتبها بياريس قبل ٨ تموز/ يوليو ١٩٠٦، وليس لها من أنموذج تشكيلي مشخّص. يتمثل قلب المنظور الذي تُحدثه هذه القصيدة في كون نظرة الحيوان المنظور إليه في قفصه تأسر الناظر إليه وتجذبه بعيداً. ويستخدم الشاعر في الأبيات الأحد عشر الأولى تناظراً حيوانياً مدهشاً لا يلجأ فيه إلى التشبيه الضريح، يذكّرنا بقصيدته الشهيرة «الفهد» (أنظرها في صفحات قادمة في هذه المجموعة). وعبر انعطافة المقطع الأخير الذي تعاود الظهور فيه مفردة «النجميّة» أو صورتها التي لم نقابلها إلا في العنوان، لكن الحاضرة عبر الفُرْجَات التي نرى من خلالها الحيوان المرئي في قفصه، يقودنا الشاعر إلى أجواء الشطح الصوفي كما كان معروفاً في العصر الوسيط. (ملاحظة من المترجم: ما يدعى بلغة الهندسة المعمارية في العربية «نجميّة»، ويُسمّى في الألمانية: Fensterrose، أي «الثافدة - الوردية»، هو كوة مزخرفة في الكنائس بخاصة، تُدعى كذلك لشبهها بشكل النجمة أو الوردية. وانتماء هذه المفردة إلى عالم الكنائس هو الذي سمح للشاعر بإحداث النقلة من عالم الحيوان إلى الانجذاب الصوفي).

ثابتةً، تنفتحُ وتنغلقُ دفعةً واحدةً ببالغِ العنف،
جاذبةً تلكَ النظرةَ صوبَ هاويةِ دمائها القانية ..

على هذه الشاكلةِ كانتِ النجمياتُ الكبار
في الكاتدرائياتِ بالأمسِ تأسرُ قلباً،
وبعيداً عن الظلامِ تجرّفه في هاويةِ الله .

السَّرادق^(١)

مثلما يطلُعُ النهارُ معتكراً
كأنه ينبثقُ من أضغاثِ أحلام،
هكذا تبدو تعاريفُ القِبةِ
طالعةً من ذلك السَّرادقِ المتشابهةِ أُسسه،

تاركةً وراءها مخلوقاتٍ مجنَّحةٍ
متلاحمةً ومتعانقةً بصورةٍ غامضة،
مرتددةً، برؤوسٍ تنبثقُ على حين غرة،
وبهذه الأوراقِ الصُّلبةِ التي يتصاعد

نسغُها كَنوبيةٌ من الغضبِ، دافعاً كلَّ شيءٍ
فساقطاً من جديدٍ في إيماءةٍ سريعةٍ تنقبضُ وتنسبطُ في آنٍ معاً - :
قاذفاً إلى الأعلى بكلِّ ما يعاود السقوط

(١) كتبها بباريس بين ٨ و ١١ تموز/ يوليو ١٩٠٦. الوصف التفصيلي للعناصر، بأشكالها الحيوانية والنباتية والهندسية، موطَّف لتحقيق «أليغوريا» (حكاية رمزية أو مثل) عن دائرية الحياة أو نظامها الخَلقي (تناوب عمل كلِّ من الحلم والعقل؛ وحركة الارتقاء فالعودة إلى الأرض). وتمهّد صورة المطر الموصوفة في الأبيات الثلاثة الأخيرة لخاتمة «مراثي دوينو». (ملاحظة من المترجم: من أجل إحداث دوران النظرة هذا أو «دوارها»، يفيد الشاعر من البناء الدائري للسَّرادق نفسه، ومن حركة عناصره وأبعاده، فالأسفل يقذف بنظر الزائر إلى الأعلى والعكس بالعكس).

في البَرْدِ، في قلبِ الظَّلْمةِ،
وَكالمَطَرِ مهموماً أبداً
برعايةِ هذا النموِّ القديمِ.

الله في العصر الوسيط^(١)

حفظوه في داخلهم كمثّلٍ كنزٍ،
وكانوا يريدون أن يوجدَ وأن يحقّقَ العدالة،
ولكي يمنعوه من أن يفلّتَ في اتّجاه السّموات،
علّقوا به الكتلةَ البالغة الثّقْل

لكاتدرائياتهم. كان دورُه ينحصر
في أن يدورَ بإزاءِ أرقامِه غير المتناهية
ليرشدهم ويحدّد لهم مثْل ساعة

مواقيتهم ومشاغلهم اليومية.
لكنّه شرعَ بغتةً بالسّير بلا رجوع،
والسّكّان المُفعمونَ فرحاً

(١) كتبها بياريس بين ١٩ و ٢٣ تمّوز/ يوليو ١٩٠٧. وتختتم هذه السّونيّة سلسلة قصائد الكاتدرائيات في هذه المجموعة. يستعيد الشاعر العلاقة باحتجاب الله ويموقعها في أزمنة تاريخيّة في ضرب من قراءة جدليّة: إنّ عشق البشر للإله الموصوف في القصيدة يجعلهم يحسونه في زمن السّاعات والتقاويم، الذي لا يقدر هو أن يكون فيه ذاته، وهكذا فهم يقصونه عنهم بفعل حبّهم له نفسه. هنا تأثير محتمل لقصيدة بودلير «ساعة الجدار» *«L'Horloge»*. وكما لاحظت الناقدة بريجيت برادلي Brigitte Bradley فإنّ سلسلة قصائد الكاتدرائيات في هذه المجموعة تبدأ وتختتم باستحضار الزمن القروسطي وتحطيمه على يد الحداثة.

تركوه يواصل سيره
مع أجراسه المتدلّية وراءه،
هاربين جميعاً من عقاربِ مِزُولَتِهِ.

مُشرحة^(١)

كانوا مُصْجِعِينَ ومُتَاهِبِينَ
كما لو كان يلزُمُ أن تُبتَكَرَ بعدَ فواتِ الأوانِ
شاكِلَةٌ فِعْلٌ تُشِيعُ بينهم وثاماً جديداً
وتُصالحهم وهذه القاعةُ الباردة.

لأنَّ ذلك كُلُّه لم يكن له ملمحُ نهايةٍ حقّاً.
أتى أسماءٌ يمكنُ العثورُ عليها في جيوبهم؟
كانت أفواههم قد غُسلت لإبعاد الوحشة،
لكنَّ الوحشةَ ما برحت تملأ المكان.

قيَمَ من أجلها بغسيل الموتى لا غير.
واللّٰحى كانت منتصبَةً، وأقصى من ذي قبل،

(١) كتبها بياريس في مطلع تموز/ يوليو ١٩٠٦. ووضع العنوان بالفرنسية: «Morgue». نقلة مفاجئة بعد سلسلة قصائد الكاتدرائيات: ريلكه يحيل القارئ إلى عالم المدينة الحديثة والمساحة الهائلة التي يحتلها فيها الموت. إن المشرحة، شأنها شأن المستشفيات التي يصفها ريلكه في بداية روايته «دفاتر مائه...»، تستقبل كائنات مجهولة خلافاً لتحولات المسيح التي تشغل مكاناً معتبراً في تعائيل تزّين الكاتدرائيات. والتنظيم البرزخي الظاهري (غسيل الموتى غير المُجدي) يزيد من فظاعة العالم الحديث. وتشير «النظرات المتجهة» إلى الداخل» إلى إرادة الشاعر في تجاوز الخارج الذي يجتذب المارة، تتجاوزهُ إلى حقيقة الشيء الجوانية. ضمير الجمع الغائب «هم» يحيل بطبيعة الحال إلى الموتى الممدّدين على طاولات المشرحة.

بيد أنها أكثر امتثالاً لقواعدِ الحرّس،

لكي لا يتقرّر المازة.

أعينهم مقلوبة وراء الأجفان،

وإلى الداخل تتجه الآن نظراتهم.

السجين^(١)

I

يدايَ ما عادتا تعرفان
سوى هذه الإيماءِ التي تريد عبثاً أن تصطاد
على الأحجار العتيقة
الندوة التي تنهمرُ من الصّخور.

لا شيء سوى هذا الوُقعِ الخافت
لقطراتٍ تسقط؛
وإياها يتناغم
قلبي ويَضِيع.

(١) كتب هاتين القصيدتين على وجه الاحتمال بباريس في النصف الأول للعام ١٩٠٦. تذكر الأولى بقصيدة «الأصوات» في «كتاب الصّور»، حيث تعثر تسعة «وجوه» على أصواتها. وتنتمي أغنية السجين إلى نمط شعري رومنتيقي نجد نماذج منه في شعر هاينه Heine وآيشندورف Eichendorff. والقصيدة الثانية تدغم منظور «الأنا» وتعالجه داخل شكل السونيتات الخاص بهذه المجموعة. وإلى ارتباطهما بموضوعات «كتاب الفقر والموت» وبعض جوانب نقد المدينة الكبيرة في «دفاتر مائه...»، يمكن أن نرى في هاتين القصيدتين نوعاً من شكوى يُطلقها ريلكه بخصوص عمله سكرتيراً مطوّعاً لرودان، هذا العمل الذي كان قد بدأ بثقل عليه ويشكل له ما يشبه سجنًا. فالعالم الحجري الذي يحيط هنا بالسجين يمكن أن يكون هو عالم محترف رودان، والمعلم شبه الإله يتحوّل هنا إلى سجنان. هذه الانطباعات كلّها تعزّزها شكوى صريحة لريلكه بثها في رسالة كتبها إلى زوجته كلارا في ١٢ نيسان/أبريل ١٩٠٦.

حَتَّى إِذَا سَقَطَتْ هِيَ بِأَسْرَعٍ
فَسِيعُودُ الْحَيَوَانُ مَعَ ذَلِكَ ؛
فِي أَمَاكِنَ أُخْرَى كَانَتْ السَّمَاءُ أَجْلَى ..
لَكِنْ مَا تَرَانَا نَعْلَمُ ؟

II

كُلُّ مَا لَيْسَ الْآنَ سِوَى سَمَاءٍ وَرِيَّاحٍ
وَهَوَاءٍ حَوْلَ فَمِكَ وَوَضُوحٍ مِنْ أَجْلِ عَيْنَيْكَ ،
تَصَوِّرُ أَنَّ هَذَا كُلَّهُ يَسْتَحِيلُ حَجَرًا ،
الْكُلُّ ، سِوَى رَكْنٍ مُتَوَاضِعٍ لِقَلْبِكَ وَيَدَيْكَ .

وَأَنَّ كُلَّ مَا يُدْعَى فِي دَاخِلِكَ «غَدَاً» ، وَمِنْ بَعْدِهِ
«الْعَامَ الْقَادِمَ» ، وَهَكَذَا دَوَالِيكَ ،
أَنَّ هَذَا كُلَّهُ لَيْسَ سِوَى جَرَحٍ مُتَفَتِّحٍ ،
نَاغِرٍ فِيكَ لَا يَشْفَى أَبَدًا .

وَأَنَّ كُلَّ مَا كَانَ مُنْتَظَمًا يَخْتَبِلُ عَلَى حِينِ غَرَّةٍ ،
وَيَنْفِلُ فِي دَاخِلِكَ فَإِذَا بِالْفَمِ الْعَزِيزِ
الَّذِي لَمْ يَضْحَكْ قَطُّ تَرَسَّمْ عَلَيْهِ أَلْفُ ابْتِسَامَةٍ سَاخِرَةٍ .

وَأَنَّ مَنْ كَانَ إِلَهَكَ يَصِيرُ حَارِسَكَ حَقًّا ،
وَيَدُسُّ فِي شَقْلِكَ الْأَخِيرَ عَيْنَهُ الْمَوْبُوءَةَ ،
يُخْبِثُ يَدُسُّهَا وَتَكُونُ أَنْتَ حَيًّا .

الفهد (١)

(في حديقة النبات بباريس)

وراء القضيان المتواليّة أصبحت عيناه
من شدّة التعب لا تلتقطان شيئاً.
لم يعد يرى سوى قضيانٍ بلا انتهاء،
ووراء هذه القضيان ما من عالم.

يخطو مرناً وقوياً بمشيته السُتوريّة^(٢)،

(١) كتبها بباريس، ربّما في نهاية ١٩٠٢ أو بداية ١٩٠٣. هي من الناحية الزمنية أولى قصائد هذه المجموعة. وضعها في البداية في صيغة نثرية، وفي رسالة كتبها إلى «صديقة شابة» في ١٧ آذار/مارس ١٩٢٦ تذكّر ريلكه هذه القصيدة قائلاً عنها إنّها أولى ثمار القرار الذي اتّخذه لدى وصوله إلى باريس والإقامة عند رودان في العمل مقتدياً بمثال هذا النحات، أي، بتعبيره هو، «العمل كما يفعل رسّام أو نحات أمام الطبيعة، ساعياً إلى فهمها ومحاكاتها بصورة لا مغدل عنها». وفي الرسالة نفسها يؤكّد ريلكه على أنّ مدينة باريس تقف «في أصل إرادة الشكل» عنده. وتشكّل قصيدة «الفهد» أنموذجاً فذاً للشعرية «القصيدة-الشيء» Ding-Gedicht. أنموذجه فيها هو منحوتة من الجصّ لرودان، وكذلك الحيوان نفسه، الذي كان في مقدوره أن يراه في حديقة الحيوانات الملحقة بـ «حديقة النبات» بباريس والتي كان هو يحمل بطاقة فنانين تتيح له زيارتها. لقيت القصيدة تأويلات رمزية عديدة، فمنهم من رأى في الفهد روح الشاعر (لا سيما وأنّ هذه القصيدة جاءت مسبقة بقصيدة أخرى حملت عنوان «أغنية السّجين»)، فهي تدلّ إذن على عزله وانجاسه. بل لقد ذهب برتولد بريشت إلى حدّ أن رأى فيها تصويراً للأرستوقراطية التي كان الشاعر يطمح إلى الانتماء إليها والتي يُشفق هنا على انطفائها. هكذا تظنّ هذه القصيدة، عبر تعدّد التأويلات المعطاة لها، دائرة، كالحيوان نفسه الذي تصفه، حول مركز فائن وملتصّ في آن معاً.^{٥٠}

(٢) نسبة إلى السُتوريات وهي الفصلية التي تنتمي إليها الأسود والفهود والثمور والهررة وما شابهها (المترجم).

في دورانٍ سرعان ما يصنعُ له فضاءً صغيراً،
كَرْقَصَةٍ تقومُ بها قوَّةٌ معيَّنةٌ حولَ مركزٍ ما،
تقبَعُ فيه راقدةٌ إرادةٌ عظيمةٌ.

يحدثُ لبؤبؤهِ أحياناً أن يرفعَ غشاوَتَه
دونَما صحبٍ .. فتنفذُ إليه صورةً،
وتجتازُ القوسَ المتوتِّرةَ الصَّامتةَ، قوسَ الأعضاء،
ثمَّ تكفَّ عن التَّبصُّرِ ما إنْ تبلغَ القلبَ.

الغزالة^(١)

(Gazella Dorcas)^(٢)

أُيْمَكُنْ، أُيْتَهَا الْمَسْحُورَةُ، أَنْ تَوَلَّدَ
من وفاقِ كلمَتينِ مختارتينِ هذه القافية
التي تروح فيكِ وتغدو كأنما تستدعيها علامة؟
من جبينكِ تنبثقُ^(٣) أوراقُ الشَّجَرِ والقيثارة،

كلُّ ما يعود إليكِ هو استعارة^(٤)
من أغاني عشقٍ كلماتها تويجاتُ أورداد
تنطرخُ على عينيْنِ
يُطْبِقُهُمَا الْقَارِئُ الَّذِي أَوْقَفَ فِعْلَ الْقِرَاءَةِ

(١) كتبها بباريس في ١٧ حزيران/يونيو ١٩٠٧، وهي تجد أنموذجها في الحيوان الموصوف نفسه شأنها شأن «الفهد». كتب ريلكه في ١٣ حزيران/يونيو ١٩٠٧ إلى زوجته كلارا يقول إنه أمضى صباح ذلك اليوم كله يراقب الغزلان في «حديقة النبات» بباريس. وكان شديد التردد بخصوص قيمة القصيدة ومع ذلك فقد أدرجها في المجموعة.

(٢) الاسم العلمي للغزالة.

(٣) قرنا الغزالة مقوَّسان على شكل قيثارة، وترمز أوراق الشَّجَر والقيثارة إلى عناق الطَّبيعة والفن.

(٤) إشارة إلى الشَّعر الشرقي؛ أنظر «نشيد الأناشيد»: «حبيبي يُشبه ظلياً» (٢، ٩).

ليراك: انعكاساً محضاً
كأنّ كلاً من عرقوبيك
محملٌ بوثباتٍ غير مقدوفة^(١) بعدُ، ما دام الرأس

في طرفِ العُنقِ يرتقبُ: كما تتوقّف
في الغابةِ امرأةٌ عن السباحة،
دائرةً وجهها صوبَ البحيرةِ التي تتمرأى في ذاك الوجه.

(١) يلعب على معنيي المفردة lauf: عرقوب في أرجل الدواب، وسبطانة بندقيّة.

وحيد القرن^(١)

آنئذِ رفعَ القديسُ رأسَه وإذا بالصلاة تسقط
بغتةً من رأسِه مثلَ خوذَة:
صامتاً كان يقتربُ ما لم يُرَ من قبل،
الحيوانُ الأبيضُ الذي كانت عيناه تتوسلان
كظبيةٍ مأسورةٍ خائفةٍ القوي.

على قاعدةٍ عاجٍ قوائمه
كانَ يتنقلُ بتوازنٍ خفيف،
على وبره ينزلُ ألقُ أبيضُ ملؤه الفرح،

(١) كتبها بياريس ومودون إبانَ شتاء ١٩٠٥ - ١٩٠٦. مصدرها اللوحات الست المعروفة بلوحات «سيّدة وحيد القرن» *La Dame à la licorne*، المنسوجة كلّ منها نسجاً على بساط، والمعروضة في متحف كلوني Cluny للعصر الوسيط بباريس. شاهدها ريلكه في ٦ حزيران/يونيو ١٩٠٦ ووصفها في روايته «دفاتر ماله...»، وسيعود إلى تناولها في «سونيتات إلى أورفيوس» (القسم الثاني، ٦) وكذلك في إحدى قصائده من وراء القبر. (ملاحظة من المترجم: ليس «وحيد القرن» هذا هو الكركدن المعروف بل حيوان خرافي له جسم فرس ورأس تيس، وقرن واحد يتوسط جبينه. الفتاة العذراء التي تبدو إلى جانبها في أغلب اللوحات المذكورة هي وحدها التي استطاعت استمالته وتقريبه منها. نراها في إحدى اللوحات وهي تجلس بينه وبين أسد؛ وفي ثانية وهي تمدّ لوحيد القرن مرآة يتطلع فيها إلى صورته مستأنساً؛ وفي ثالثة نراها وهي تمسك بقرنه الوحيد الطويل كأنها تمسك بسارية، غير ملتفتة في عمق براءتها إلى ما وراء هذه الإيماءة من بعد إيروسي. هذا كلّ جعل وحيد القرن والفتاة في هذه اللوحات ذات الجمال الأخاذ يرمزان إلى العذرية والبراءة والقوة الحيوانية المطوّعة برهافة الحسّ المطلقة وشدة اللقاء.)

وعلى جبينه الحيواني الهادي المُنير،
يلمعُ القرْنُ كُبرجٍ تحتَ ضوءِ القمر،
وكلُّ واحدةٍ من خطواته تزيدهُ اندفاعاً.

الخطْمُ المُحاطُ بزغبٍ ورديٍّ ورماديٍّ
كانَ يرتفعُ كاشفاً عن شيءٍ من البياض،
بياضٍ في أسنانه النَّاصعةِ هوَ أكثرُ بياضاً من البياض،
والمنخارانِ المنفرجانِ يتنفَّسانِ برقةً.
أما نظراته التي لا يعترضُها شيءٌ
فتقذفُ في الفضاءِ صُوراً،
وتحيطُ كلُّ شيءٍ بهالةِ الأسطورةِ، الزَّرقاءِ.

القديس سيباستيان^(١)

باستقامة يقفُ كَطَرِيحٍ^(٢)؛
لا دعامة له سوى إرادته الفخمة .
نائياً عن كل شيءٍ كالأمهاتِ إذ يُرَضَعْنَ ،
ومُنطوياً في ذاته كإكليلٍ من الزَّهر .

والسَّهامُ تتقاطرُ عليه واحداً بعد الآخر ،
عندما ترى إلى ارتعاشِ أسننها الفولاذية
تحسبها منبثقةً من خاصرتيه .
لكنَّ ابتسامته المظلَّمة بقيت سالمة لم تُمس .

ذات لحظةٍ فحسبُ يكبرُ حزنُهُ ،
عيناه العاريتان وسط الآلام ،

(١) كتبها في مودون إبان شتاء ١٩٠٥ - ١٩٠٦ . مصدرها تشكيلي، قد يكون لوحة تحمل اسم القديس نفسه رسمها ساندرو بوتشيلي Sandro Boticelli في ١٤٧٣ - ١٤٧٤ ربَّما رآها ريلكه في متحف الملك فريدريش في برلين .

(٢) القديس سيباستيان رجل دين لاتيني لا تتوفَّر عن حياته معلومات كافية قد يكون أصله من ميلانو في إيطاليا، عاش في القرن الثالث الميلادي ويروى أنه قُتل أثناء ملاحقة دقلديانوس للمسيحيين واعتُبر فيما بعد من شهداء المسيحية وقديسيها . تصوَّره لوحات ومنحوتات كثيرة في حياة شابٍ شديد الوسامة يتلقَّى السَّهامَ مربوطاً إلى عمود (المرجَّم) .

تستكران شيئاً غيرَ ذي بال
كأنهما تطردانِ بكثيرٍ من الازدراء
مَنْ يُحْطَمُونَ شيئاً جميلاً.

الواهب^(١)

كَذَلِكَ كَانَ الطَّلَبُ الْمُقَدَّمُ لَجَمْعِيَّةِ الرِّسَامِينَ .

رَبَّمَا لَمْ يَلَاقِ هُوَ^(٢) الْمُخْلَصَ قَطْ ؛

رَبَّمَا لَمْ يَقِفْ إِلَى جَانِبِهِ يَوْمًا

مِثْلَمَا فِي هَذِهِ اللَّوْحَةِ رَاهِبٌ يَبْتَسمُ ،

وَاضِعًا يَدَهُ بِخَفَّةٍ عَلَى كَتِفِهِ .

رَبَّمَا كَانَ كُلُّ شَيْءٍ يَتَلَخَّصُ فِي كَلِمَةٍ وَاحِدَةٍ هِيَ «الرَّكُوعُ» ،

كَلِمَةٍ تَتَلَخَّصُ فِيهَا مَعْرِفَتُنَا نَحْنُ أَيْضًا) :

أَنْ نَرَكَعَ : لِنُبْقِيَ فِي دَاخِلِنَا ،

كَمَنْ يَوْقِفُ حِصَانًا بِيَدٍ قَوِيَّةٍ ،

(١) كتبها بياريس في منتصف تموز/ يوليو ١٩٠٦ . ليس لها من مرجع أو أنموذج محدّد . كان من عادة

رعاة الفنون أن يجعلوا صورهم الشخصية تُرسم على لوحة يهدونها أو مذبّح يتبرعون به . وكما في قصيدتي «بوذا» و«القديس سيباستيان» ، يعتبر الشاعر هنا عن استقلال العمل الفني («العجيبة غير الموعودة وغير المكتوبة» ، البيت ١٢) ، بإزاء وعود الكتاب المقدّس . يسبغ ريلكه صفة دينوية على الكنيسة التي هي مزار الإلهام المسيحيّ ، وذلك بأن يجعل منها مكاناً لـ «ديانة الفن» .

(٢) مثلما يحدث لدى ريلكه أغلب الأحيان ، يحيل هذا الضمير إلى الشخص أو العنصر المسّمى في العنوان . هو هنا «الواهب» ، راعي الفنون الذي يتهمّك منه ريلكه لأنّه يبدو وقد طلب من الرّسامين المحترفين أن يرسموه إلى جانب المخلص تعبيراً عن إيمانه . هذه النظرة النفعيّة هي التي تتجاوزها القصيدة بالشكل المشار إليه في الحاشية السابقة ، وبصورة تسمح بترحيل الخشوع من إطاره الدينيّ إلى صُلب العلاقة الفنيّة (المترجم) .

على إطارنا نفيه الموشك على التلاشي .

وإذا ما تحققت في أحد الأيام
العجيب غير الموعودة وغير المكتوبة ،
فلنأمل ألا ترانا هي ،
بل أن تقترب منا بأكثر ما يمكن من القرب ،
وتكون موهوبة لذاتها ، وغائصة في أعماقها هي .

الملاك^(١)

بإيماءٍ بسيطةٍ من جبينه يُقصي عنه
كلّ ما يفسره ويحدّ منه،
فخلال قلبه تجولُ في لولبٍ متسعة
دوائرُ ما يعودُ أبداً.

السّمواتُ الشاهقةُ مترعةٌ بالنسبة إليه بالأشكال،
وكلّ واحدٍ يقدرُ أن يدعوه: «تعال، تعرّف!».
حذارٍ أن تعهدَ إلى كفيه الرشيقتين
بما يُثقل عليك. فهما ستأتیان

لتزوراك في الليلِ وتدعواك
إلى القتال، مخترقتين بيتك كزبانية جهنم،
وعليك تستحذوانِ كأنما من أجلِ خلقك،
وأخراجك من أشكالِ كينونتك.

(١) كتبها بياريس بين ربيع ١٩٠٦ وصيّفه. يرمز الملاك لديه لامتلاء الكيان، والمقابلة بينه وبين ثقل الكائن الإنساني تمهد للبنية الأساسية لـ «مراثي دوينو». هناك مع ذلك رجوع مباشر إلى «الكتاب المقدس» يتمثل في التلميح إلى صراع النبي يعقوب مع الملاك («سفر التكوين»، ٣٢، ٢٥-٣٣) وإلى ملائكة الانتقام في مصر القديمة. يمكن أن نرى في الصراع مع الملاك رمزاً للنضال الخلاق الذي يتشكّل الشاعر بفضلّه.

نواويس رومانية^(١)

ما يمنعنا يا ترى من الاعتقاد
(نحن المطروحين هكذا والمثورين)
بأن ما فينا من كره وعنف وكلّ هذه المشاعر المختلطة
لا يقيمُ فينا غير لحظةٍ عابرة؟

هكذا بالأمرِ في النواويس المنحوتة،
الملاى بتمائيلٍ وخواتمٍ وأكوابٍ وأشرطةٍ،
تحت ثيابٍ تتهللُ ببطءٍ،
ما كان يظلّ سوى شيءٍ يتفسخُ على مهلٍ،

لتشربه في نهاية المطافِ أفواهٌ مجهولة

(١) كتبها بباريس في أيار/مايو وحزيران/يونيو ١٩٠٦. كان ريلكه قد احتفظ من إقامته في روما بين ١٩٠٣ و١٩٠٤، التي شعر منها بخيبة أمل شديدة عبّر عنها في رسائله ويوميّاته، احتفظ منها بالحضور الواسع للماء في المدينة. وإلى هذه السنويّة، سيُعيد هو معالجة الموضوع في السنويّة العاشرة من القسم الأوّل من «سونيتات إلى أورفيوس» وفي السنويّة الخامسة عشرة من القسم الثاني منه. ويستخدم ريلكه المعنى الحرفي للمفردة اللاتينيّة الأصل Sarkophag: «ما يلتهم الجلد»، فهو إذن مكان لتعفن الأجساد. فقبل أن تدلّ المفردة المذكورة على ناووس، أي قبر حجرّي، كانت تدلّ على حجر معروف بكونه يفتت جسداً في أربعين يوماً. وإنّ شكل السنويّة، الذي يفترض أن يقوم البيت الأخير فيه (القفلة) ببلورة ما تقوله الأبيات السابقة واقتيادها إلى خلاصة نهائيّة، هذا الشكل يلائم تماماً قلب المنظورات الذي يمارسه ريلكه: إذ يتحوّل مكان الموت والتحلّل إلى مستودع ماء صافٍ يخدم الحياة.

لا تتكلّم أبداً (أين نجد دماغاً
يفكر من أجلها وينطق؟).

وهي اللحظة التي تغمره فيها
أنابيب الماء العتيقة بمياهها اللاّ تنضب:
التي تجول فيها وتلمع بانعكاساتها الكثر.

البَّجعة^(١)

مشقَّةُ العبورِ هذه خلالَ ما ليسَ مكتملاً بعد
وكأنَّ المرءَ يمشي مصفُداً
لهيَ شبيهةً بالمسيرةِ المبتورةِ، مسيرةَ البَّجعةِ.

والموتُ، عندما تنزلُ تحتَ أقدامنا على حينِ غرةٍ
الأسُسُ التي تدعِمُ كلَّ يومِ حياتنا،
هيَ على غرارِ خوفها إذ تستلقي

على المياه التي تتلقاها بكلِّ رفقٍ،
وتَمحي كالمغتبطَةِ بكونها تُلغى،
وتنسحبُ تحت ثِقَلِ جسديها موجةً إثرَ موجةٍ،

(١) كتبها في مودون بفرنسا في شتاء ١٩٠٥ - ١٩٠٦. كان في حديقة دارة رودان بجعتان كان ريلكه يحبُّ مراقبتهما بصحبة النخات. موضوع القصيدة هو المسافة بين الأثر الفني المنجز والأثر القادم. حضور رودان الضمني في هذه القصيدة المنضوية تحت لواء «القصيدة - الشيء»، والمكرسة لوصف «ظاهرة» البجعة، يصنع منه شاهداً على البحث الشعري. وإلى الوصف الظاهراتي الذي يعيد إلى أذهاننا قصيدة ريلكه عن «الفهد»، هناك جانب رمزيّ تشمل بفضلها القصيدة تجربة الكائن الإنساني والمتكلّم نفسه، وهو ما يتّضح أكثر في قصيدة من الفترة نفسها نُشرت بعد وفاة الشاعر يخاطب فيها زوجته كلارا فيستنهوف: «هل تذكرين البجعةَ السّاحرةَ تلك؟ /... / كانت تعِدنا بأشياءَ قادمةٍ كثيرةٍ / وتبار مشاعرها (ولقد أبصرناها) / شجّعنا على حياتنا المشتركة هذه».

فيما تشقُّ هيَ لنفسها طريقاً
منغمسةً في الصَّمتِ بلا انتهاء
صاحبةً وأكثر فأكثر سيادةً على ذاتِها.

طفولة^(١)

ينبغي أن نركّز أفكارنا طويلاً
لنصفَ أحدَ ملامح ذلك العالم المفقود،
أصائل طفولتنا الطوالَ جدّاً،
التي ليسَ يمكن استعادتها - دونَ أن نعلمَ لماذا.

يعودُ ذلكَ أحياناً، ربّما أثناء هطول مطرٍ،
لكنْ لم نعدْ لنعرفَ ما يعنيه ذلك؛
لم تكنِ الحياة يوماً بمثلِ امتلائها هذا
بتلاقياتٍ مستأنفةٍ وعلاقاتٍ جديدةٍ وبالسَّيرِ قدماً،

إلا في ذلك العهد الذي لم يكن ليحدثَ لنا فيه
سوى ما يحدثُ للحيواناتِ والأشياءِ:
كنا نحيا حياتها كمثلي حياةٍ إنسانيةٍ
ونمتلئ بكاملِ كياناتنا بالصُّورِ.

(١) كتبها بباريس نحو الأول من تموز/ يوليو ١٩٠٦. التفكير بالطفولة موضوع ريلكي بامتياز، خصوصاً في روايته «دفاتر ماله...». وتجدد وفقات عن الطفولة في «كتاب الصُّور» وفي مواضع عديدة من «مراثي دوينو». وفي هذه القصيدة القريب شكلها من شكل السونية، يصف الشاعر «سقوطاً بطيئاً»: فالامتلاء المتوخد لكيثونة الطفل، البالغة القرب من الأشياء والحيوانات، يلقي نفسه مُقَحِّماً بصورة تدريجية في نسج الأجيال وبالتالي في صيرورة التاريخ.

كان واحدنا يصبحُ بمثلِ عزلةٍ راعٍ،
محملاً مثله بثقلِ الأقاصي،
من بعيدٍ كنا نلمحُ نداءً، احتكاكاً ما،
وببطءٍ يقودنا خيطٌ طويلٌ وجديد
داخلَ مستودعاتِ الصُّورِ هذه
التي ما تزالُ الإقامةُ فيها تُربِّكنا.

✽

الشاعر^(١)

تبتعدين عني أيتها الساعة،
وخفق جناحك يمزقني .
وحيداً، فما أفعل بصوتي
بنهاري؟ بليلي؟

لا حبيبة لي ولا من منزل،
ولا من مكانٍ أعيش فيه،
وكلُّ ما أستسلم له من الأشياء^(٢)
يغتني ويهجرنِي .

(١) كتبها في مودون في شتاء ١٩٠٥ - ١٩٠٦ . الساعة التي يشكو من ابتعادها عنه هي ساعة الإلهام أو السّنوح الشعريّ كما في بداية «كتاب الحياة الزّهانية» («كتاب الساعات»). وبالرّغم من التلميح إلى وجود الأشياء («كلُّ ما أستسلم له من الأشياء»)، فإنّ هذه القصيدة تبدو أقرب إلى الذاتية الغنائية التي تميّز «كتاب الصّور» (خصوصاً «نهار خريفيّ») منها إلى إلزام العمل النحتيّ الموروث من رودان . تعبّر القصيدة عن إحساس بالآزمة قريب من مضمون رسالة ريلكه إلى إيلين كي Ellen Key المكتوبة في ٩ أيار/ مايو ١٩٠٤ والتي يشكو لها فيها من «الافتقار إلى وطن Heimatlosigkeit» .

(٢) كتب الشاعر : «Alle Dinge, an die ich mich gebe, / werden reich und geben mich aus» ، وعليه فإنّ مفردة «الأشياء» Dinge موجودة فيها بالحرف الواحد، وقد حرصتُ أنا على إبرازها في الترجمة . من هنا فلا أرى من مسوّغ للصيغة العربيّة التي قرأتها في غير مقالة تشّهد بريلكه، يتحوّل فيها قول الشاعر إلى ما يلي : «وكلُّ مَنْ أستسلم له/ يغتني ويهجرنِي» (التشديد على الكلمة من عندي) . إنّ هذا الانزلاق اللغويّ والذّلاليّ من اسم الوصل «ما» (للأشياء) إلى اسم الوصل «مَنْ» (للعاقل) إنّما يخلع على البيتين صفة شكوى من الآخرين غريبة على فكر ريلكه الشعريّ، الذي يرصد هنا علاقة إشكاليّة بالظواهر والأشياء (المترجم) .

نسيج مخرّم^(١)

I

الإنسانية إنْ هِيَ إِلَّا اسْمُ حَيَاظَاتٍ متأرجحة،
ينبوعُ هناءٍ غير أكيدة:
أفمن غير الإنساني أن تكون عينان وهبتا من أجل قطعة النسيج هذه،
من أجل قطعة النسيج المخرّم المحبوكِ هذه، نورهما،
وهل تريدان استعادة هاتين العينين من جديد؟

أيتها المُستهلكة طويلاً والفاقدة بصَرها أخيراً،
أو تكمنُ سعادتكِ في هذا الشيء
الذي إليه هرَع قلبك الكبير
عاصراً نفسه كأنه محشورٌ بين اللحاء والجذع؟

(١) كتب القسم الأول منها بباريس بين ربيع ١٩٠٦ وصيفه، والقسم الثاني (وهو سونيتة «مموهة»: ثمانية أبيات تليها ستة) في كابري في العاشر من كانون الثاني/يناير ١٩٠٧. تشكل القصيدة بقسميها تجسيداً لنزعة ريلكه الجمالية المتميزة بإهمال الجانب الإنساني والاجتماعي للعمل. فهذا الأخير مفهرم هنا كنضحية أو قربان: ما يسرّ العينين ينبغي أن يجعلنا نقبل بالنضحية بالعينين. ونجد في روايته «دفاتر مائه...» وسواها أمثلة أخرى على الاهتمام الذي يمحضه ريلكه للحياكة وصناعة النسيج المخرّم («الدنتيل»). كان يرى في الفنونِ التزيينية، كعمالجة النسيج المخرّم وصقل الجواهر، أنموذجاً لتحوّل المبدع عبر عمله. وفي السونيتة التاسعة من القسم الثاني من «سونيتات إلى أورفيوس» نجد تعبيراً واضحاً عن اعتقاد ريلكه بأولوية الخلق الفني على حياة الفنان.

خلالَ واحدةٍ من ثغراتِ القَدَرِ، خلالَ صدعٍ فيه،
استللتِ رَوْحَكَ من زَمَنِكَ الخاصِّ،
وهي الآنَ مستقرَّةٌ في صَنِيعِكَ الجَلِيِّ هذا،
بحيثُ أبْتَسِمُ أنا فَرَحاً إذُ أرى كيفَ استخدمتها بِبراعةٍ.

II

وإذا ما حدثَ يوماً ورأينا
في هذا الصَّنِيعِ ومصيرنا نَفْسَه
شَيْئِينَ باطِلَيْنِ لا تَجْمَعُنَا بهما من آصرةٍ،
كما لو كانتَ عَبَثاً كُلُّ جُهودِنا المَبْدُولَةِ لنُخْرِجَ من الطَّفُولَةِ
ونبلِّغَ هذه الغايةَ: أفلنَ تقدرَ
قطعةُ النَّسِيجِ المَخْرَمِ المَحْبُوكَةِ والتي شابها الاصْفَرارُ هذه،
قطعةُ النَّسِيجِ المَخْرَمِ المَزْدانَةُ بالزَّهْورِ هذه،
أن تَهَبِنَا هنا حُضوراً؟ ألا انظري إليها: إنها قد صُنِعَتْ.

مَنْ يدري إن لم نَكُنْ استخَفَفْنَا بِحَيَاةٍ؟
كانتَ سَعَادَةً هنا وتخلينا عنها،
ومع ذلك فقد وُلِدَ منها، بَشْمِنِ تَضَحِيَاتٍ لا تُحصى،
هذا الشَّيْءُ الَّذِي لم يكن تحقيقُهُ أَسْهَلَ من الحَيَاةِ
ومع ذلك فقد اكتمَلَ، وجاءَ جَمِلاً حَتَّى لَنَعْتَقِدَ
بأنَّ الوقتَ حَانَ أخيراً لِنَبْتَسِمَ ونُحَلِّقَ في الأجواءِ.

مصير امرأة^(١)

مثلما يختار ملكُ أثناء الصيدِ قَدَحاً،
قَدَحاً عادياً ليشربَ فيه،
وكما يحملُ القَدَحَ من يستولي عليه بعد ذلك
ويحتفظُ به ويصيرُ لديه شيئاً غفلاً:

فبالشاكلةِ نفسها يكون القدرُ قد ظمى أحياناً
واختارَ قَدَحاً له امرأةٌ ما،
وضعتها الحياةُ من بعدُ خارجَ كلِّ منال،
حياةً ضيقةً كانت تخشى من تحطيمِ تلك المرأة

فحبستها في الخزانةِ المكتتة،
التي تودع فيها حُلِيِّها كلها
(أو ما تحسبه أشياءها الثمينة).

(١) كتبها بياريس في بدايات ١٩٠٦. تشكّل هذه السّونيّة نقيض القصيدة السابقة: فبمقابل التحقق أو الاكتمال الفنّي بضمن التضحية بالحياة (وبالبصر)، يضع ريلكه هنا المصير الفاجع لامرأة مصوّرة كمثّل لقية صيد ثمينة سرعان ما تفقد قيّمتها في خزانة الغازي. وكما في المرتبتين الأولى والتاسعة من «مراثي دورنو»، هنا تمجيد لمصير العاشقات المهجورات وتأكيد على صغر الرّجل أمام «المستودع غير الممّوس» الذي تمثله المرأة.

هناك بقيتِ المرأةُ ضائعةً، غريبةً وتائهةً،
ولم تملك سوى أن تشيخ وتعمى،
ولم يكن لها من ثمنٍ وما كانت نادرةً قطّ.

المتماثلة للشفاء^(١)

كأغنية تجوب الأزقة،
تقترب ثم تهرب خائفة،
وترفرف بجناحيها عن قرب حتى لنكاد نلمسها،
ثم تتناثر في الأفاصي من جديد:

هكذا تلعب الحياة والمتماثلة للشفاء؛
في حين تجرب هي، واهية ومتعشة في آن معاً،
خرقاء وباحثة عن سلوان،
إيماءة كانت قد نسيها منذ زمن.

ويكون ذلك بالنسبة لها ما يُشبه إغراء
عندما تقترب يدها التي كانت قد ازدادت قسوة
والتي كانت مستسلمة لجنون الحمى،
وبلمسة خفيفة كزهرة،
تطبّع على ذقنها المتيسّر مداعبة رقيقة، رقيقة.

(١) كتبها بياريس في ربيع ١٩٠٦. قد يكون لها علاقة بـ «الإنفلونزا الزهية» التي يقول ريلكه في إحدى رسائله إنها أصابت رودان وزوجته في ربيع ١٩٠٦ ذاك.

الزاشدة^(١)

كُلُّ ما كانَ ينطرحُ عليها هوَ العالمُ ،
العالمُ بما يحملُ من خوفٍ أو بركة ،
منتصباً باستقامةٍ كأشجارٍ تنمو ،
كلُّه صورةٌ ولكنّه محرومٌ من الصُّورِ كتابوتِ العهد^(٢) ،
بإذخاٍ وكأنّه مُلقى على شغبٍ بأكمله .

وكانت هي تحملهُ ، تحملهُ حتّى أقاصيه ،
كُلُّ ما يُحلّق ويهرّب ويكُونُ بعيداً ،
عالمٌ بأكمله ، غريبٌ وما برحَ غفلاً ،
تحمله بالمهابة التي بها تحملُ حمالةُ ماء
جرتّها . ولكن على حينِ غرةٍ ، في قلبِ اللعبة ،
جاءَ أوّلُ برقعٍ أبيضٍ لينطرحَ بخفةٍ

(١) كتبها بياريس في ١٩ تموز/ يوليو ١٩٠٧ . تنوع على موضوع الانتقال من الطفولة («الوجه المفتوح على سعة») إلى الوعي المحجوب ممثلاً هنا بـ «برقع الزفاف الأبيض» الذي ينهي الأمر بالمرأة الموصوفة في القصيدة إلى استبطانه بغير كثيرٍ وعيٍ منها (أنظر أيضاً القصيدة «قربان» في هذه المجموعة) .

(٢) إشارة إلى تحريم الصُّور في «سفر الخروج» ، الذي ينقضه هذا السفر نفسه : ففيما تنصّ إحدى الوصايا العشر على ما يأتي : «لا تصنع لك منحوتاً ولا صورةً شيء...» (السفر المذكور ، ٢٠ ، ٤) ، يتلقّى موسى أمراً سماوياً بتزيين تابوت العهد بملاكين كرويين (أو كرويين) يصنعهما «من ذهب مطروق» (نفسه ، ٢٥ ، ١٨) .

على وجهها المفتوح على سَعَتِهِ،
مُحوّلاً كُلَّ شيءٍ ومُنذِراً بأشياءٍ أخرى؛

برقع يكاد يكون صفيقاً ولم يُرَفَّعْ قَطُّ
ولا يَمْلِكُ للإجابة على كُلِّ أسئلتها
سوى عبارة غامضة ومكرّرة أبداً:
في داخِلِكَ، يا مَنْ بالأمسِ كُنْتَ صغيرةً، إنّما هوَ في داخِلِكَ.

تاناغرا^(١)

قطعةً من الفخار
كأنما شوّتها شمسٌ لاهبة،
وكما لو أن إيماءة
من يد فتاة
أفلتت من عقالِ الزّمنِ على حينِ غرة،
إيماءة لا تريدُ أن تقبضَ على شيء،
تبثّق من شعورها هي،
ولا تقودُ إلى شيء،
لا ولا تلمسُ سوى نفسها
مثلما تلمسُ يدٌ ذقناً.

نقذفُ الصّورَ، وواحدةً
تلو الأخرى تُديرُها،
ونكادُ نفهمُ لماذا

(١) كتبها بباريس في بداية تموز/ يوليو ١٩٠٦. تاناغرا Tanagra مدينة يونانية في منطقة بيوتيا الشرقية، اسمها اليوم سكامينو Scamino، متخصصة منذ القدم بصناعة تماثيل صغيرة ملوّنة من الفخار، كان ريلكه معجباً بنماذج منها شاهدها في اللوفر. وفي رسالة إلى زوجته كلارا يرى في هذه التماثيل «منبع حياة لا ينضب» و«لا يقود إلى أي شيء» (كما في القصيدة). كان صانعو هذه التماثيل مولعين بتصوير مشاهد من الحياة اليومية التي تفلت بذلك، أي بفضل العمل الفني، من سطوة الزّمان.

تَظَلُّ هِيَ حَيَّةٌ .
لَكِنْ مَا عَلَيْنَا إِلَّا أَنْ نَتَشَبَّثَ
بِكُلِّ مَا كَانَ هُوَ الْمَاضِي
وَنَمَحُضَهُ إِعْجَاباً أَعْمَقَ ،
وَنَبْتَسمَ : فَقَدْ يَكُونُ صَارَ أَكْثَرَ إِشْعَاعاً
مِمَّا كَانَ عَلَيْهِ فِي الْعَامِ الَّذِي مَضَى .

المرأة التي صارت عمياء^(١)

كالأخريات كانت هي جالسةً لتناولِ الشاي .
بدًا لأوّلِ وهلةٍ أنّها كانت تمسكُ بفنجانها
بشاكلةٍ مختلفةٍ عن الأخريات .
لرؤيةِ ابتسامتها يكادُ يتألّم المرء .

وعندما نهضنا أخيراً مُثرثرين ،
واجتزنا ببطءٍ وعلى هوى المصادفة
حُجراتٍ عديدةً (متكلّمين وضاحكين) ،
لمحتُها . كانت تمشي وهي تتبّع الأخريات ،

كانت تُركّزُ انتباهها كأمراةٍ تتأهب
للغناءِ أمامَ مستمعينَ كثير .
على عينيها الوضاءَتين المفعمتين فرحاً كان يعومُ نورُ
من الخارجِ يأتي كأنّه ينتشرُ على سطحِ بركة .

(١) كتبها بباريس في نهاية حزيران/يونيو ١٩٠٦ . العمى موضوع أثير لدى ريلكه ، عالجه في قصائد عديدة . أنظر «العمياء» في «كتاب الصّور» والقصائد «الأعمى» و«جسر الكاروسيل» و«النسيج المخرم» في المجموعة الحالية .

كانت تمشي ببطء، وعلى رسلها تسير،
كأنَّ عليها أن تجتازَ عائقاً ما؛
لكنَّ كان يبدو أنَّها ما إنَّ اجتازتْ تلكَ العبَّةَ،
حتى تتخلَّى عن المشي وتشرعُ بالطيران.

في مُنْتَرَه أَجْنَبِي

(بورغبي - غارد)^(١)

ثَمَّة نَهْجَان لَا يُفِيدَان أَحَدًا .
لَكِنْ أَحَدَهُمَا يَبْدُو أحياناً وَهُوَ يَجْذِبُكَ إِلَى بَعِيد .
تَخَالُ فِي الْبَدْءِ أَنَّكَ قَدْ تَهْتُ ،
لَكِنَّكَ تَلْفِي نَفْسَكَ فُجَاءَةً فِي السَّاحَةِ الدَّائِرِيَّةِ ،
مِنْ جَدِيدٍ وَحِيداً فِي رَفْقَةِ الْقَبْرِ هَذَا
وَمِنْ جَدِيدٍ قَارِئاً هَذِهِ الشَّاهِدَةَ : «البارونة
بريتا صوفي»^(٢) - وَمِنْ جَدِيدٍ بِأَصَابِعِكَ
تَتَلَمَّسُ الرِّقْمَ شَبَهَ الْمَمْحُورِ لِعَامٍ وَفَاتَهَا ..
فَمَا يَجْعَلُكَ تَسْعَى إِلَى اسْتِعَادَةِ ذَلِكَ الْقَبْرِ دوماً؟

لَمْ تَتَرَدَّدْ، كَمَا فِي الْآيَاتِ الْأُولَى،
مَلُوكَ الْإِنْتِظَارُ فِي السَّاحَةِ الْمَرْصُوفَةِ بِأَشْجَارِ الدَّرْدَارِ هَذِهِ،
السَّاحَةِ الْمُظْلَمَةِ الْخَضِيلَةِ وَالَّتِي لَا تُزَارُ أَبَدًا؟

(١) كتبها بياريس في منتصف تموز/ يوليو ١٩٠٦ . وكان قد أمضى ثلاثة أشهر في القصر المدعو بورغبي - غارد Borgeby-Gard في جنوب السويد .

(٢) شاهدة قبر مالكة سابقة لقصر بورغبي - غارد اسمها البارونة بريتا صوفي هاستفير Brita Sophie Hastfer . وفي إحدى رسائله يصف ريلكه مسنتين تحملان اسم البارونة شاهدهما هناك .

أَيُّ اتِّحَادٍ لِلأَضْدَادِ يَحْدُو بِكَ لِلْبَحْثِ دَوْماً
عَنْ شَيْءٍ مَا فِي هَذِهِ الْهَضَابِ الَّتِي تَكَادُ تَغْصُّ بِالشَّمْسِ ،
كَالْبَاحِثِ عَنْ اسْمِ شَجَرَةٍ وَرَدَ؟

مَا يَسْتَوْفِقُكَ؟ وَمَا الَّذِي تَنْتَظِرُهُ أَذْناكَ؟
وَأخيراً، لَمْ يَأْتِ تَرَاقِبُ مِثْلَ رَجُلٍ تَائِهٍ
كُلَّ هَذِهِ الْفَرَاشَاتِ تَلْمَعُ حَوْلَ أَعْوَادِ «الْقَبَسِ»^(١) الْمُنْتَصِبَةِ؟

56

(١) الْقَبَسُ Phlox: نَبْتَةٌ زِينِيَّةٌ تُدْعَى «الشَّوَاظَةُ» أَيْضاً (المترجم).

رحيل^(١)

كم مرّة أحسستُ بما يمكن أن تعنيه كلمة «الرحيل»!
كم أعرفه، ذلك الشيء الغامض الذي لا يُمكن تخطّيه،
القاسي، الذي يمدّ صوبنا لآخر مرّة
وشيجةً متناغمةً سرعاناً ما يشرعُ بتمزيقها!

كنتُ عديمَ الحيلة وأنا أرى هذا الشيء
الذي كان يتركني أبتعدُ وفي الألوان ذاته يدعوني،
ويظلُّ هنا فكأنّه يُجسّدُ جميعَ النسوة،
على كونه صغيراً وأبيض ومختزلاً إلى ما يأتي:

إيماءة لم تعد تعنيني،
تلويحة متمهّلة قليلاً وفاقدة
من قبل لكل معنى: كأنك أمام شجرة خوخ^(٢)،
يطيرُ منها فجأة طائرُ وقواق^(٣).

(١) كتبها بياريس في ربيع ١٩٠٦.

(٢) ربّما كانت هذه الصّورة تستحضر بستان رودان في مودون، يذكر ريلكه أشجار الخوخ فيه في رسائل عديدة.

(٣) الوقواق هو أيضاً موضوع قصيدة فرنسيّة كتبها ريلكه في فال - مون في أيار/ مايو ١٩٢٦، يضطلع فيها بدوره التقليديّ كطائر يشرّ بقدوم الزّبيع، دون إشارة إلى كونه طائرأ مهاجرأ. هنا يبدو استحضاره ضرباً من التذكير بالموت، فكما كتب شتال Stahl بهذا الضّد: «وراء كلّ وداع ينتصب الموت».

تجربة الموت^(١)

لا نعرفُ شيئاً عن الرّحيلِ هذا
الذي يظلّ لدينا غامضاً أبداً.
لَمْ ينبغي أن نُبدِي إعجاباً أو محبةً أو كرهاً
لهذا الموتِ الشّائِه بصورةٍ غريبة

يباعثُ من قنّاعِه المأساويّ المُطْبِقِ على فمه؟
ما برحَ العالمُ زاخراً بأدوارِ نمثلُها.
وطالما انحصَرَ همُّنا في أن نحصدَ إعجاباً كانَ الموت
شاخصاً على الخشبةِ وإنْ لم نُعجَب به .

لكنْ عندما رحلتِ أنتِ فاضَ على المشهد
شعاعٌ من الواقعِ الحقِّ أقبلَ عبرَ ذلكَ الشَّقِّ
الذي اختفيتِ منه : شعاعٌ أخضرُ خضرته حقيقيّةٌ ،

(١) كتبها في كابري بإيطاليا في ٢٤ كانون الثاني/يناير ١٩٠٧ . وقد أهداها إلى روح الكونتيسة لويزه فون شفيرن Louise von Schwerin ، المتوفاة في العام الذي سبق . وكانت عمتها قد استضافت ريلكه في كابري . والقصيدة تبدو نافرة في عالم «قصائد جديدة» ، لا بل في شعر ريلكه كلّهُ . نبرتها توحى بعالم نيو - باروكي كان معروفاً في المُنْدَقِيّة في أوائل القرن العشرين ، ونجد له أثراً في شعر هوفمانستال Hofmannstahl ، عالمٌ مُمَسَّرَحٌ يُشرف على ألعابه الموت . وتؤكد «قفلة» القصيدة طابعها البلاغيّ بوضوح .

ترافقه شمسٌ حقيقيّة، وغابَ حقيقيّ.

دائماً نمثّل أدواراً، مردّدينَ وسطَ الخوف
دروساً حفظناها بمشقةٍ ونرسم
بعضَ الإيماءات؛ لكنّ حياتك التي ارتحلّت
بعيداً عنّا وعن أدوارنا تظلّ لها القدرة

على أن تفاجئنا أحياناً
كمعرفةٍ تتجهُ إلينا من هذا الواقع،
بحيثُ نشعرُ بالجدلِ طيلةَ هنيهات،
ونمثّلُ الحياةَ تمثيلاً دونَ أنْ نفكّرَ بالمجد.

أرطنسيّة زرقاء^(١)

كَبَقَايَا لَوْنٍ أَخْضَرَ فِي دُورَقِ أَلْوَانٍ،
تَبْدُو هَذِهِ الْأُورَاقُ الْجَاسِيَةُ شَبَهُ خَدِيرَةٍ
وَرَاءَ خِيَمَيَاتِ الزَّهْرِ^(٢) الَّتِي تَعْكَسُ
زُرْقَةً آتِيَةً مِنَ الْبَعِيدِ وَلَيْسَتْ كَامِنَةً فِيهَا.

يَبْعَثُ^(٣) أَشْعَةً ذَائِبَةً وَشَاحِبَةً
كَأَنَّهُمْ يُرَدِّدُونَ فَقْدَانَهَا مِنْ جَدِيدٍ،
وَكَمَا فِي أَوْرَاقِ الرِّسَالِ الزَّرْقَاءِ الْقَدِيمَةِ،
يَمْتَزِجُ فِيهِنَّ الْبَنْفَسَجِيُّ وَالْأَصْفَرُ وَمَسْحَةُ الرَّمَادِ،

أَلْوَانٌ حَائِلَةٌ كَمَا عَلَى صَدْرِيَّةِ طِفْلِ،

-
- (١) كَتَبَهَا فِي بَارِيسَ فِي مَتَسَفِّ تَمُوز/يُولْيُو ١٩٠٦. كَانَ رِيْلَكُهُ قَدْ فَكَّرَ بِمَنْحِ الْقِسْمِ الْأَوَّلِ مِنْ «قِصَائِدِ جَدِيدَةٍ» عُنْوَانُ «أَرطُنْسِيَّةِ زُرْقَاءَ»، وَمَنْحِ الْمَجْمُوعَةِ الْلَاحِقَةِ («قِصَائِدِ جَدِيدَةٍ - الْقِسْمِ الثَّانِي») عُنْوَانُ «أَرطُنْسِيَّةِ وَرْدِيَّةٍ». وَقَدْ سَالَتْ فِي تَأْوِيلِ الْقِصِيدَةِ الْحَالِيَةِ أَنْهَارَ مِنَ الْحَبْرِ، وَهِيَ تَبْدُو لِلْوَهْلَةِ الْأُولَى مَنْدْرَجَةً فِي أَسْلُوبِ «الْقِصِيدَةِ - الشَّيْءِ»، وَوَاقِعَةً تَحْتَ تَأْثِيرِ رُودَانَ. (مَلَاخِظَةُ مِنَ الْمُتَرَجِّمِ: «الْأَرطُنْسِيَّةِ Hortensia» نَبْتَةٌ أَصْلُهَا مِنَ الصِّينِ وَالْيَابَانِ تُزْرَعُ لَزَهْرِهَا الْمَخْتَلِفِ الْأَلْوَانِ، فَمِنْهُ الْأَبْيَضُ وَالْوَرْدِيُّ وَالْأَزْرَقُ.)
- (٢) خِيَمَيَاتِ الزَّهْرِ تَسْمَى لِأَزْهَارِ (مِنْهَا الْأَرطُنْسِيَّةُ) تَكُونُ فِي أَعْلَاهَا شَبِيهَةً بِمِظَلَّةٍ مَسْتَوِيَةٍ أَوْ خِيَمَةٍ (الْمُتَرَجِّمِ).
- (٣) ضَمِيرُ الْجَمْعِ الْمُؤَنَّثِ مُسْتَخْدَمٌ هُنَا لِلْأَزْهَارِ لِعَايَاتٍ بِلَاغِيَّةٍ (الْمُتَرَجِّمِ).

ثوبٍ مهجورٍ لم يعد له من تاريخ :
وهو ذا نشعرُ بوجازة الحياة .

لكنَّ الأزرقَ يبدو فجأةً وهو ينتعشُ من جديد
في إحدى الخيمياتِ ، فتأثّرُ نحن
لرؤية زُرقة صافية تهلّل فرحاً بمشهد اللون الأخضر .

قُبيلَ مطر الصَّيف^(١)

من الخُضرة كُلِّها المنتشرة في المُنْتَرَه
امحى على حينِ غَرَّةٍ شيءٌ لا ندرى ما هو،
نحسُّ بالمنتَرَه يدنو من النّوافذ
صامتاً. وحده يتعالى في الغابة

بلا هوادهٍ، جهورياً، صوْتُ الزَّقْزاق^(٢)،
الذي يذكّر بوجه القديس هيرونيموس^(٣) :
لفرط ما هُما كبيرانِ الورعُ والعزلة
المنبثقان من هذا الصّوت الذي سيُحقِّقُ ندرَه المطر .

وجدرانُ القاعةِ بلوحاتها كُلِّها
تراجعتْ بعيداً عنّا كأنّما ليسَ لها الحقّ

(١) كتبها بباريس في مطلع تمّوز/ يوليو ١٩٠٦ بمناسبة زيارته لقصر شانتيلي Chantilly قرب باريس في ٣١ أيار/ مايو ١٩٠٦ برفقة إيلين كي Ellen Key والرّسامة باولا مودرزون - بيكر Paula Modersohn- Becker .

(٢) الزَّقْزاق طائر من طوال السّاق يُسمّى أيضاً «رسول الغيث» .

(٣) التشبيه المفاجئ للزَّقْزاق بالقديس هيرونيموس Hieronymus (أو القديس جيروم Saint Jérôme ، حوالي ٣٤٠ - ٤٢٠ م .)، ربّما كان يجد أصله في لوحة لدورير Dürer تحمل اسم القديس المذكور عنواناً . ويجد التشبيه تفسيره بالتحام الدّاخل (غاليري فنّ) والخارج (المنتَرَه) . والعزلة والورع في البيت اللاحق يحيلان إلى تنسك القديس نفسه في صومعته .

في أن تسمعَ كلامنا المتبادل .

والسُّجُفُ الكابيةُ الألوان
تعيدُ لنا أشعةَ الأصيلِ الملبسة،
حيث كنا بالخوفِ نشعرُ يومَ كنا صغاراً .

في الصلاة^(١)

هؤلاء السادة الوسيمون يصنعون حولنا دائرة،
جميعهم يرتدون بزات أمناء قصور وحجاب،
متلاحمين حول نجومهم^(٢) كمثّل ليل،
وبلا حرج يصيرون أكثر فأكثر ظلاماً؛
وهؤلاء السيدات ملؤه رهافة وهشاشة على علو قاماتهن،
في فساتينهن الفضفاضة، مع يد على القلب،
صغيرة كقلادة في عنق كلب بولوني^(٣)؛
هم جميعاً هنا محيطون برجل يقرأ
أو يأخر يفحص هذه التحف،
التي ما يزال بعضها يعود إليهم.

لهم من الحذق ما يكفي ليدعوا لنا كامل الحرية
في أن نهب الحياة المعنى الذي نريد،

(١) كتبها بياريس في بداية تموز/ يوليو ١٩٠٦. وهي ترتبط شأنها شأن القصيدة السابقة بزيارة ريلكه لقصر شانتني. وقد وضع الشاعر في نصه بعض المفردات الفرنسية، لتسمية التحف والمراتب السلوكية بخاصة، التي تمنحه نبرة متحذقة تعكس حذقة الأشخاص الموصوفين في القصيدة أنفسهم. وسوف يستعيد الشاعر موضوع التضييق بلا أظهار عبر أنموذجه (التقريبي) المتمثل في شجرة الثين في المرتبة السادسة من «مراثي دوينو»^{*}.

(٢) هي النجوم التي تزين بزاتهم والتي تشير إلى مراتبهم كما في الحياة العسكرية (المترجم).

(٣) كلب ترف أو صالونات.

لا ذلك الذي يريدونه . ذلك أنهم كانوا يريدون الازهار؛
والازهار هو أن يكون المرء جميلاً؛ أما نحن فنريد التضج
وهذا يعني أن نكون في الظلام والكذب .

المساء الأخير^(١)

(عائدة إلى السيدة نونا)^(٢)

Aus dem Besitze Frau Nonnas)

صخبُ عجالاتٍ في البعيد ليلاً،
ذلك أن قطارَ الجيشِ كلّه كانَ يمرُّ قربَ ذلك المُتَزَه .
أما هو فيرفُحُ عن مغزفه القيثاري عينيّه
ويواصلُ العزفَ ناظراً إلى تلك المرأة،

(١) كتبها بياريس في حزيران/يونيو ١٩٠٦ . «السيدة نونا» Nonna تسمية تحبّية كانت تُطلق على البارونة يوليا نوردوك تسور رابناو Julia Nordock zur Rabenau ، وكانت حماة الكونتيسة لويزه فون شفيرن، ومضيقة ريلكه في كابري بإيطاليا. المفردتان train (قطار) و clavecin (معزف قيثاري) وضعهما الشاعر بالفرنسية، والأرجح أنه يفعل ذلك للإيحاء بالأجواء والتقاليد الأرستقراطية النمساوية - المجرية التي كان يشيع فيها استخدام الفرنسية عن نفاجة، وهو تقليد لطالما سخر منه المسرح الشعبي. توظف القصيدة موضوع نرجس الذي يحضر في البداية بصورة تعاقدية وصالونانية، ثم يلقى معالجة تراجيدية: رجل يرى صورته في مرآة مجازية هي عينا المرأة التي يحبها والتي ستركها في الغد ليذهب إلى جبهة القتال. تُغيّر المرأة مكانها تحت وطأة اشتعار مأساوي، وعلى صوانة زيتنها، التي يفترض أن تحمل مرآتها الفعلية، تلمع قلنسوة المحاربين المجرّين السوداء التي تحمل رمز الموت مرسوماً عليها.

(٢) عبارة «هذه القصيدة هي مُلك فلان أو فلان» أو «هي عائدة إلى فلان أو فلانة» صيغة إهداء متواترة في نصوص ريلكه. وسبق أن أهدى «كتاب الساعات» إلى لو أندرياس - سالومي بعبارة: «أضع هذا الكتاب بين يدي لو» (المترجم).

كَمَنْ يَنْظُرُ إِلَى مَرَاةٍ :
لِفِرْطٍ مَا كَانَ مَسْرُوراً بِمَلَامِحِهَا الْفَتِيَّةِ ،
وَعَارِفاً أَنَّهَا سَتُبَدَّدُ أَلَامَهُ ^(١) ،
وَأَنَّ كُلَّ نَعَمٍ كَانَ يَزِيدُهَا غَوَايَةً وَحُسْنًا .

لَكِنَّ هَذَا كُلَّهُ انْقَشَعَ عَلَى حِينِ غُرَّةٍ :
إِلَى النَّافِذَةِ كَانَتْ هِيَ تَسْتَنْدُ بِأَلَمٍ ،
مُمْسِكَةً بِنَبْضِ قَلْبِهَا الْمُتَسَارِعِ .

تَرَاخَى عَزْفُهُ ؛ وَمِنَ الْخَارِجِ جَاءَتِ الرِّيحُ يَفْعَمُهَا الْبَرْدُ .
وَعَلَى الطَّائِلَةِ كَانَتْ تَنْتَصِبُ بِصُورَةٍ غَرِيبَةٍ
قَلَنْسُوَّةً سَوْدَاءَ نُقِشَتْ عَلَيْهَا جَمِجَمَةٌ مَيِّتٌ .

(١) المفردات الألمانِيَّة التي اختارها الشاعر تتيح قراءة ثانية : «وعارفاً أَنَّهَا سَتُخَوَّنُ أَلَامَهُ» . وهو على الأرجح لبس مقصود .

صورة أبي في شبابه^(١)

في عينيه شيء من الحلم . جبينه يبدو
في تواصلٍ مع البعيد . فمُه يُحيطه
شبابٌ متوهجٌ وسحرٌ بلا خضاب .
وفيما تكتنفُ البرّةُ في نبالتها المرفقةِ جسده
الذي تزیده هي جمالاً ،
تنتصبُ حمالةُ سيفه ويداه المطروحتان
عليها بمتهى الهدوء ، في ترقبٍ لا توتر فيه ؛
والآنّ هما شبهُ غيرِ مرثيتين
كأنّهما ، من فرطِ إمساكهما بالأقاصي ،
هربتا قبل سواهما . وما يتبقى مُحاطٌ بأكمله
بظلامه الخاص ، ممحور ،
كأنّما يتعذّر علينا فهمه ،
وكما لو كان يُعتمّ عليه عمقه نفسه .

(١) كتبها بيارس في ٢٧ حزيران/يونيو ١٩٠٦ . كان والد الشاعر قد توفّي في ١٤ آذار/مارس ١٩٠٦ ، وحضر هو دفنه في براغ . ولقد استلهم في كتابة هذه القصيدة صورة فوتوغرافية لأبيه ترينا هذا الأخير في الفترة التي كان يفكر فيها بالانخراط في الجيش وبلوغ مرتبة عالية فيه . ونجد هنا جميع عناصر حلم ريلكه أو استيهاماته في التحذّر من أصل أرسطراطي ، هذه الاستيهامات التي نجد تعبيراً واضحاً عنها في «أغنية عشق حامل الراية كريستوف ريلكه ومصرعه» وفي القصيدة التالية لهذه .

يا صورة فوتوغرافية أنتِ هنا، شبه مستهلكة^(١)
في يديّ اللّتين يستهلكهما الزّمنُ بأكثرَ بطئاً.

(١) نعتها بالمستهلكة لأنها صورة من النمط المعروف بالـ «داغريوتيب Daguerreotype»، باسم مخترعه الفرنسي لوي داغير Louis Daguerre (١٧٨٧ - ١٨٥١)، كانت صورة الشيء تُثبت فيه على لوحة معدنية (المترجم).

صورة ذاتية في العام ١٩٠٦^(١)

في قوسَي الحاجبين يرتسم استمرارُ
سلالةٍ طويلةٍ من النبلاء .
التظرةُ الزرقاءُ تحتفظُ بقلقِ الطفولة
وبعلاماتِ تواضعٍ، لا تواضعٍ خادمٍ بل هوَ
تواضعُ رجلٍ يهوى أن يخدمَ، أو امرأة .
الفم، فمٌ حقيقيّ، كبيرٌ وناصح^(٢)،
لا من أجل الإقناع بل ليقولَ كلماتِ الحقيقة .
والجبينُ لا يؤوي الشرَ،
بل يهوى الانحناءَ في العتمة والصمت .

هذا كله مجردُ تخطيطٍ وسوابقٍ حدسٍ،
لم تُجمَع بعدُ خلالَ العذاب

(١) غير مؤرخة، ولعلّه كتبها بباريس في ربيع ١٩٠٦، بعيد وفاة والده (أنظر القصيدة السابقة). يستعيد المطلع استيهاماته أو أسطوره الشخصية في الانتماء إلى أسرة من النبلاء، لكن القصيدة سرعان ما تنجّه إلى محور آخر: مشروع الشاعر الوجودي.

(٢) الفم الناصع الكبير، الموجّه لا للإغواء أو الإقناع ببلاغة الكلام بل بالنطق بـ«كلمات الحقيقة»، هو فم الشاعر نفسه. وفي «دفاتر ماله...» وصف ريلكه الشاعر الفرنسي فيليكس أرفيرس Félix Arvers (١٨٠٦ - ١٨٥٠) بأنه «كان شاعراً يكره الصنّغ التقريبية... هو أيضاً لم يكن يحرص إلا على الحقيقة».

أو النجاح كي تتأكّد وتدوم .
كأنّ الواقع الصّارم يتهيأ من بعيدٍ جدّاً ،
انطلاقاً من عناصر شتى .

الملك^(١)

للملك ستّ عشرة سنة .
ستّ عشرة سنة ومن الآن كلُّ الدولة .
كَنظراتِ المترصّدِ في مخبئ تنزلُ نظراته
أمامَ أعضاءِ مجلسِه الهرمين ،

وتذهبُ إلى الصّالةِ أو إلى أيِّ مكانٍ سواها ؛
ولعلّه لا يشعرُ بشيءٍ آخر
سوى قلادة «الجزّة الذهبية»
القابعة باردة تحت ذقنهِ الطويلِ النّحيفِ القاسي .

أمامه يطلُّ الحكمُ بالإعدام
طويلاً بلا إمضاء .

(١) كتبها بياريس حوالى الأول من تمّوز/ يوليو ١٩٠٦ . تعتمد مصدراً تشكيلاً غير مشخّص . يرى بعضهم في الملك الموصوف شارل الخامس (١٥٠٠ - ١٥٥٨) ، الذي أصبح ملك إسبانيا في سن السادسة عشرة ، وهو احتمال يرجّحه ذكر «الجزّة الذهبية» وهي أعلى وسام نمساويّ وإسباني أنشأه فيليب الطيّب في ١٤٢٩ . في حين يفكر آخرون بلوحة «إدوارد السابع يوقع حكماً بالإعدام» لجون بتي John Pettie (١٩٣٩ - ١٨٩٣) . وخلافاً للقوائد السابقة ، يرجع ريلكه هنا إلى تقنية «القصيد - الشيء» ، مجازفاً بالتعرّض إلى تهمة التواطؤ مع الكائن الرّهيب الموصوف كما حصل مع قصيدته «شارل الثاني عشر يجتاز أراضي أوكرانيا» في «كتاب الصّور» وبعض القوائد المستوحاة من «العهد القديم» .

يتساءلون في أنفسهم: «آه كم يتعذب ضميرُه!». .

لو كانوا يعرفونه حقاً لأدركوا
أنه كان يعدُّ بطيئاً حتى السبعين
ثمَّ يخطُّ إمضاءه .

إنبعاث^(١)

هدرت الأبواق ورأى الكونت

ثغرة مضيئة ؛

فأوقط في قبوه العائلي

أبناءه الثلاثة عشر

من بعيد وبتوقير

حيًا زوجتيه -،

وبملء الثقة نهضوا جميعاً

لملاقاة الأبدية .

وما عادوا لينتظروا سوى إريك

وأولريكه دوروثيه،

كان لهما على التوالي سبع سنين وثلاث عشرة

(في عام ألفٍ وستمئة وعشرة)

(١) كتبها بياريس نحو مطلع تموز/ يوليو ١٩٠٦ . والأرجح أنه يستوحى نصباً تذكاريّاً أو رسماً رآه في
الفلاندر (بلجيكا) التي يتموقع فيها الحدث المروي . وقد انتقد هو نفسه في إحدى رسائله العائدة إلى
العام ١٩١٤ هذه القصيدة . كانت فكرة انبعاث الأموات روحاً وجسداً هي أكثر ما يشير انتقاده بين
المعتقدات المسيحية .

عندما توفّيَا في «الفلاندر»،
ينتظرونهما ليقودا اليوم الآخرين
إلى الأبدية بخطواتٍ ملؤها الثقة.

حامل الزايرة^(١)

الآخرون يستقلون ما يحملون
من أنسجة أو جلد أو وفولاذ: واجدين كل شيء غريباً.
صحيح أن ريشة تداعبهم أحياناً،
لكن كلاً منهم يظل متوحداً وبلا حُب،
أما هو ففي زيه المهيب
يحمل الزايرة - كمن يحمل امرأة^(٢)،
وراءه، قريباً منه، يتشتر حريره الثقيل
الذي غالباً ما يسيل على كفيه مثل موجة.

هو وحده عندما يُغمض عينيه يقدر أن يلتقط
علامة ابتسامة: لا يعود يفارقها..

عندما يلقي نفسه بين دروع الفرسان الألقه،
وهؤلاء يناضلون ليأخذوا منه الزايرة،

(١) كتبها بياريس بين ١١ و١٩ تموز/ يوليو ١٩٠٦. والقصيدة وثيقة الصلة بـ «أغنية عشق حامل الزايرة كريستوف ريلكه ومصرعه» التي تعود آخر صياغة لها إلى العام نفسه.

(٢) هذا البيت وسابقه قريبان من عبارة «أغنية عشق حامل الزايرة كريستوف ومصرعه» القائلة: «يحمل الزايرة بين ذراعيه كمن يحمل امرأة شاحبة أغمي عليها».

يقدر هو أن ينزعها من السارية
كأنه يُجردها من عذريتها،
ليحميها في ثنايا قميصه .

هو ذا ما يدعوه الآخرون شجاعةً ومجداً^(١) .

(١) هذا الكلام على الطابع «البراني» للمجد يذكر بالتعريف الذي وهبه له ريلكه في دراسته عن رودان :
«ذلك أنَّ المجد ليس في نهاية المطاف إلا خلاصة لجميع إساءات الفهم التي تتراكم حول اسم
جديد». وفي «دفاتر ماله . . .» أيضاً نجد كلاماً على «مساوي المجد» .

الكونت الأخير من آل بريديروده يُفلت من قبضة الترك^(١)

كانت المطاردة رهيبَةً، يقذفه فيها أعداؤه
بموتهم المتنوع؛ أما هو
فكان يغدو في الهرب، فريسةً وليس أكثر،
وسلالته البعيدة تبدو باطلةً في عينه،

فمن أجل هرب كهذا يكفي صياد
وحَيوانٌ يغدو. ثم أخيراً انبثق النهر قربَه،
بصخبِه وأنواره. آتئذٍ اتخذ قرارَه،
ذلك الذي سيُخرجه من وحشته.

من جديد صار ابنٌ سلالَةٍ أمراء.

(١) كتبها في كابري في منتصف آذار/مارس ١٩٠٧. آل بريديروده Brederode عائلة أرستقراطية هولندية، فرع من عائلة آل هولند التي نذرت نفسها لخدمة إسبانيا والنمسا. هنا يستعيد ريلكه عالم «أغنية عشق حامل الزاية كريستوف ريلكه ومصرعه» وموضوع «البطل الشاب» الذي سيعود إليه في المراثية السادسة من «مراثي دوينو» التي كان هو نفسه يدعوها «مراثية البطل». كان الموت الاختياريّ يمثل لديه «ولادة ثانية» وخافداً إلى الوجود الحقيقيّ الرّفع. وليست «قفلة» هذه السّونية بلاغيةً فحسب، بل إنّ تجربة التعرّض للأشُر تعادل في نظره هذا الثّمط من الموت الاختياريّ وما يعنيه من ولادة ثانية. وهنا نستعيد نوعاً ما ريلكه كما كان في قصائد صباه.

ونشرتِ ابتسامهُ نُسوةَ نبيلاتِ
للمرةِ الأخيرةِ عذوبتها

على وجههِ المُبكرِ التُّضجِ . ففسرَ هوَ جِوَادَه
على أن يتبعَ عَظْمَةً قَلْبِهِ المشتعل :
وكما لو كانَ يَدلفُ إلى قصرِهِ ، دخلَ في النُّهر .

المومس^(١)

ستشترُ شمسُ البندقيّةِ عسجدها
في شعري: وسيكون هذا تنويجاً فذاً
لكلّ خيمياءٍ. وحاجباي اللذان هما كما ترى
بالغا الشّبّه بِجسرَين،

يقودانِ إلى الخطرِ الصّامِتِ في عيني
الموصولتينِ عبرَ ممَرٍ سرّي
بالقنوّاتِ بحيثُ يصعدُ البحر
فيهما وينزلُ ويتغيّرُ. مَنْ أبصرني

مرّةً واحدةً أحسّ بالغيرةِ من كلبِي،
لأنّ يديّ المزيّنةَ وغيرَ العُطوبِ هذه،
التي لا يُمكنُ أن تُحرّقها النَّارُ أبداً

(١) كتبها في كايري في منتصف آذار/ مارس ١٩٠٧. كان ريلكه قد كتب في مجموعات صباه الشعرية قصائد عديدة عن البندقيّة. شكّلت هذه المدينة رمزاً «انحطاطياً» في الأدب، لدى نيتشه وتوماس مان وبخاصّة، ويتمحور حولها أدب إيروسي أيضاً. ترمز المومس إلى الغريزة الباقية التي لا يمكن تحطيمها والتي تتحوّل لدى امتزاجها بالمشاعر إلى قوّة شبه قاتلة. تتصرّف المومس في ميدانها الخاصّ بالثقة الغريزيّة نفسها التي يبيدها الملك الشاب في قصيدة سبق المرور بها تحمل عنوان «الملك». والتشبيهات التي تصف بها المومس نفسها تمنح القصيدة ضرباً من لغة نيو - باروكية.

غالباً ما تنطرح عليه في لحظةٍ شرود . -
وإنّ فتياناً هم أملُ سلالَةِ عريقة
ليدمرهم فمي كما يفعلُ السّم .

سَلَم بستان البرتقال^(١)

(قصر فرساي)

كالمُلوكِ الذين يَنحصرُ هدفُهم في السَّيرِ
كأنَّما بلا غايةٍ، متدَثِّرينَ بعباءةٍ عزلتهم،
لا لشيءٍ إلا لِشاهدَهم بينَ آونةٍ وأخرى
أولئك الذين يَنحنونَ أمامَهم في جميعِ الأماكنِ،

فهكذا يصعدُ السَلَمُ منعزلاً بين درابزونات
تصطفُ في انتظاره منذ أقاموها:
بعنايةِ الله، بطيئاً، يَصعدُ
مرتقياً السَّمَاءَ لا يقصدُ أيَّ مكانٍ^(٢)،

(١) كتبها بياريس في منتصف تموز/ يوليو ١٩٠٦. كان ويلكه قد زار قصر فرساي Versailles بصحبة التُّحات رودان في ١٧ و ٢٠ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٥. وتشكَّل تقنية «العزل» المستخدمة هنا تجديداً بارعاً للتقنية الكنائية في الوصف الشعري (الجزء الذي ينوب عن الكل): فالسَلَمُ المعزول كما يبدو، والذي يقود من «بستان البرتقال» إلى القصر الملكي، هو في الواقع تجسيد لكامل القصر الذي كان يشرف عليه مَنْ كان يدعو نفسه «الملك - السَّمْس» (لقب منحه لنفسه لويس الرابع عشر) والذي كان يعدُّ نفسه مرتبطاً بالعناية الإلهية أو مجسداً لها على الأرض.

(٢) في مقطع مشهور من روايته «دفاتر ماله...» يصف ويلكه قصرأ غير موجود، وفي رسالة إلى زوجته كلارا (٤ كانون الأول/ ديسمبر ١٩٠٤) يستحضر سَلَمًا بقي بعد احتراق قصر. وقد يكون هذا «اللا مكان» معادلاً لسماء الأديان في أزمنة العِلْمنة: ما يبقى منها هو الإيماءة المهيبة لا غير.

كَأَنَّ الْمَلِكَ قَالَ لِكُلِّ أَفْرَادٍ حَاشِيَتِهِ
أَنْ يَبْقُوا فِي الْخَلْفِ ، - هَكَذَا لَا أَحَدٌ يَجْرُو
عَلَى اتِّبَاعِهِ حَتَّى مِنْ عَلَى مَسَافَةٍ ، وَلَا لِأَحَدٍ الْحَقُّ
فِي أَنْ يَحْمَلَ مِنْهُ شَيْئاً وَلَوْ كَانَ طَرَفَ أَثْوَابِهِ الثَّقِيلَةَ .

عربة الرُخام^(١)

(باريس)

تجرُّها سبعةُ خيولٍ تتقاسمُ ثِقَلَهَا،
فهِيَ إِذْ نُ كَتْلَةٌ ثَابِتَةٌ تَنْقَلِبُ حَرَكَةً،
لأنَّ كُلَّ ما يَنْطَوِي عليه قَلْبُ رُخامِها الفُخُورِ
من عَمِرٍ ومقاومةٍ وَسِعةٍ،

هذا كُلُّه معروضٌ على البشرِ، وأَنْتَ تَراه،
لا غُفْلاً ولا حامِلاً أَيَّ اسمٍ كان،
بل كما يَجْعَلُ البَطْلُ في المَآسِي
تَوْتراً يَتَعَالَى ثُمَّ يَتَوَقَّفُ على حينِ غَرَّةٍ،

فهكذا تَتَنَقَّلُ عَرَبَةُ الرُخامِ هذهِ في بهائِها كُلِّه،
عَبْرَ دَوْرَةِ النِّهَارِ المَلْجُومَةِ،
كَأَنَّ ظافِراً عَظِيماً يَتَقَدَّمُ

(١) كتبها بياريس في ٢٨ حزيران/ يونيو ١٩٠٧. وقد يكون وضعها بمناسبة نقل تمثال المفكر *Le Penseur* لرودان إلى «البانتيون» (مرقد العظماء) بباريس، الذي حضر ريلكه مراسيم حفلته في ٢٢ نيسان/ أبريل ١٩٠٦. هذا مع أن تمثال رُودان المذكور من البرونز وليس من المرمر، ومع أن صورة «السَّجْناء» لا تناسبه إطلاقاً. وتبدو الغاية من المقارنة مع مصير أبطال المآسي القديمة هي الإيحاء بالمصير المأساوي الذي ينتظر الفنان المتوحد عندما يظهر إلى الساحة العمومية.

يُبطئ إلى غاية الفعل، يتبعه، يُبطئ أيضاً،
سجناءً ثقيلاً يباعث من ثقله هو نفسه .
بلا انقطاع يقترب فيكون مُعلقاً كل شيء .

بوذا^(١)

مِنْ بَعِيدٍ يَشْعُرُ الزَّائِرُ الْغَرِيبُ فِي خَجَلِهِ
بَأَنَّ مَطْرَأً مِنَ الذَّهَبِ يَنْهَمُرُ مِنْهُ،
كَأَنَّ مَوْسَرِينَ مَفْعَمِينَ بِالْحَاجَةِ إِلَى التَّوْبَةِ
كَدَّسُوا فِيهِ كُلَّ كَنْوَزِهِمُ السَّرِيَّةِ.

وَلَكِنْ مَا إِنْ يَقْتَرِبُ مِنْهُ حَتَّى يُبْلِلُهُ
عَلُوُّ حَاجِبِيهِ الشَّدِيدُ الْمَهَابَةُ.
لَا عِلَاقَةً لِهَذَا بِذَهَبِ أَقْدَاحِهِمُ الْكَبِيرَةِ،
وَلَا بِذَلِكَ الْمَتَدَلِّي مِنْ آذَانِ النَّسْوَةِ.

أَهْ لَوْ كَانَ لِأَحَدٍ أَنْ يَكْشِفَ
عَنْ سِرِّ كُلِّ مَا كَانَ يَنْبَغِي أَنْ يُضْهَرَ
لِيُقَامَ هَذَا التَّمَثَالُ فِي كَأْسِ زَهْرَةٍ،

(١) كتبها بياريس في ١٩ تموز/ يوليو ١٩٠٦. وهي القصيدة الثانية المكرسة لبوذا في هذه المجموعة. وكما في القصيدة السابقة، يتعلق الأمر هنا بتمثال لبوذا، إليه يحيل ضمير العائد «هو» عندما لا يحيل إلى هوية أخرى مسماة. وكما في القصيدة السابقة أيضاً، يمكن افتراض علاقة مع عالم رودان. بوذا هو صورة الكلية التي تنصهر فيها جميع المعادن، الذهب بخاصة، كأنما بتأثير من التحات. وهو يرمز في هذه السونية إلى حلم الشاعر الخيميائي (أنظر قصيدة «الخيميائي» في القسم الثاني من «قصائد جديدة»).

زهرة هي أكثر صمتاً وشقرتها أنقى
مما لدى الذهب؛ زهرة موصولة
بالفضاء المترامي حولها مثلما بنفسها هي .

نافورة في روما^(١) (بورغيزه)

حوضانِ يُشْرِفُ أحدهما على الآخر
بحافتهِ المُدَوَّرَةِ برُخامها العتيق،
ومن الحوضِ الأعلى ينسكبُ الماء
برقّةٍ على الماءِ الذي ينتظرُ في الحوضِ الأسفل؛

واهباً الماءَ الآخرَ المتكلّمَ خفيضاً صمته،
كأنّه يُريهِ خُفْيَةً وفي باطنِ اليد
ذلك الشّيءَ المجهول
المختبئ بين الأشجار والأفياء: السّماء،

هادئاً ينتشر في فسقيته المتناغمة،

(١) كتبها بياريس في ٨ تمّوز/ يوليو ١٩٠٦. النافورة الموصوفة هي نافورة فيلا بورغيزه Villa Borghese التي كان ريلكه قد شاهدها أثناء إقامته الأولى في روما من ١٠ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٣ إلى بدايات حزيران/ يونيو ١٩٠٤. ولعلّ هذا النصّ هو أصغى «قصيدة- شيء» كتبها ريلكه. فيها يستجيب لمعنى العمل الفني الذي ينسب هو لرودان. كما تشير هذه النافورة إلى قصيدة أخرى حملت العنوان نفسه للشاعر السويسري الناطق بالألمانية كونراد فيرديناند ماير Conrad Ferdinand Meyer، تُعتبر من عيون الشعر المكتوب بهذه اللغة. ويُلاحظ أنّ هذه السونيتة تشكّل عبارة واحدة تهدف إلى تجسيد حركة الماء الدائريّة. وبخصوص حضور الماء في روما، أنظر حاشية قصيدة «نوايس رومانيّة» في موضع سابق من هذه المجموعة.

من دائرة إلى أخرى، دوّما حنين،
حالماً فحَسْبُ أحياناً وجاعلاً نفسه يَسْقُطُ

في قطراتٍ تعلقُ بالأشْئَاتِ،
حتى المرأة الأخيرة التي، من أسفل، ويكامل رقتها،
تحيط حوضه بابتساماتٍ متحرّكة .

لعبة الخيول الخشبية^(١) (حديقة اللوكسمبورغ)

للحظة وجيزة نشاهد
قطيع الأحصنة دائراً تحت سقفه في ظليته،
كلها آتية من تلك البلاد
التي تتردد طويلاً قبل أن تغرق.
ولئن كان بعضها مشدوداً إلى عربات
فلها جميعاً الإيقاع الحماسي ذاته؛
يرافق خبيها أسد أحمر شرير،
ومن آنٍ لآخر فيل أبيض.

نمة حتى زرافة، كما في الغابات،
سوى أن لها سرجاً وعلى هذا السرج
فتاة زرقاء تمسك بها سبور.

(١) كتبها بياريس في حزيران/يونيو ١٩٠٦. وما تزال اللعبة الموصوفة قائمة في حديقة اللوكسمبورغ في العاصمة الفرنسية، وما يزال يمكن مشاهدة خيولها الخشبية التي وصفها ريلكه. هذه القصيدة من أشهر أشعار ريلكه، ولازمتها: «ومن آنٍ لآخر فيل أبيض» لها قيمة ترنيمة شعبية وفي الألوان ذاته توحى بدوران الخيول الخشبية. وقد لقيت القصيدة تأويلات رمزية كثيرة لا نرى لها من ضرورة. فريلكه يبدو هنا وهو يتمسك بمناح يمنح فيه الكبار الغلبة لوجهة نظر الصغار. و«الشيء» الذي هو لعبة الخيول الخشبية أهم من دلالاته الرمزية.

يَمتطِي الأَسَدَ صَبِيَّ أبيضَ ،
يَتَشَبَّثُ بِيدِهِ البِيضَاءِ السَّاحِنَةِ ، بِقُوَّةٍ ،
وَالْحَيَوَانُ يَكْشِفُ عَنْ أَنْيَابِهِ وَلِسَانِهِ .

وَمِنْ آنِ لآخرَ فيلٌ أبيضُ .

على ظهور الأحصنة تمرُّ أيضاً وتُعاوِدُ المَرورَ
صبايا أَلْقَاتٍ هَنَّ أَكْثَرُ هَرَمًا مِنْ أَنْ يَنْصَرِفْنَ
لمُثَلِّ هذه اللَّعْبَةِ المَتَوَاتِيَةِ ، وَفِيما يَدُزْنَ
يُرفَعْنَ أَبْصَارَهُنَّ لِيَطْرَحْنَهُنَّ فِي أَمَاكِنَ أُخْرَى .

وَمِنْ آنِ لآخرَ فيلٌ أبيضُ .

كُلُّ شَيْءٍ يَتَوَاصَلُ مُسْتَعْجلاً غَايَتَهُ ،
وَيَدُورُ وَيَنْعَطِفُ بِلَا وَقْفَةٍ وَدُونِما هَدَفٍ .
وَالألوانُ الحُمْرُ والخُضْرُ والزَّمادِيَّةُ تَتَنَاقَبُ على المَرورِ ،
وَجَانِبُ وَجْهِ لَا تَكَادُ تَرْتَسِمُ أَبْعَادُهُ ،
وَفِي بَعْضِ الأَحْيَانِ ابْتِسامَةٌ فَاتِنَةٌ تَلْتَفِتُ إِلَيْنَا
بَاهِرَةً وَسَعِيدَةً وَمُسْتَسْلِمَةً
لِهَذِهِ اللَّعْبَةِ اللَّاهِثَةِ العَمِيَاءِ .

الراقصة الإسبانية^(١)

مثلما يَنْشُرُ عودُ ثِقَابٍ في راحةِ اليد
ألسنةً من الثور بيضاء تَسْبِقُ اشتعاله
بوثباتٍ عديدةٍ، ففي دائرة الجمهورِ القريبِ منها
ينتشر رقصُها في ومضاتٍ متسارعةٍ
جليّاً ودائريّاً ولهاباً.

فجأةً تصيرُ بكاملِها شُعلةً.

تُشْعِلُ شَعْرَها بنظرةٍ واحدةٍ،
وفي فنٍّ شديدٍ الجرأةِ تدفعُ إلى الدّورانِ
ثوبَها المنقذَفَ كلّه في ذلك الحريقِ
الذي منه ينبثقُ ساعِداها حيّين
وهما يصطفقانِ كَثْعابينَ مرتعِبة^(٢).

(١) كتبها بياريس في حزيران/يونيو ١٩٠٦. كان قد رأى راقصة إسبانية ترقص في عيد ميلاد ابن أحد معارفه هو الرسّام الإسباني إغناسيو ثولوغا Ignacio Zuloaga (١٨٧٠ - ١٩٤٥). وفي رسالة إلى زوجته كلارا يجمع ريلكه بين «ذكرى هذا الحفل وأجواء لوحة غويا Goya «الراقصة العجريّة كارمن». (٢) لبس في الدّلالة لعلّه مقصود، «الثعابين المرتعبة» هذه يمكن أن تعني «ثعابين مرعبة» أو مخيفة (Schlangen die erschrecken).

وكما لو كانت هذه النارُ تبدو لها مفرطة الصَّغر،
تصنعُ هيَ منها ناراً أكبرَ تُلقِيها عندَ قدميها
بإِماءةٍ متكبرةٍ تشي بِسلطانها كُلِّه،
وتنظرُ: هيَ ذي النارُ تَصْطِرُعُ على الأرض،
ولكنها ما برحتُ تبعثُ اللَّهَبَ لا تريدُ أن تستسلم -
بيدَ أن الرَّاقيصةَ تُحْيِي الجمهورَ وترفعُ مُحياها
موحيةً بالظفرِ والثَّقةِ، وتبتسمُ بعدوبةٍ،
ثم تدعسُ النارَ بقدمينِ صغيرتينِ حازمتينِ .

البُرج^(١)

(برج القديس نيقولا، فوزن)

إنه باطنُ الأرضِ . كأنَّ سطحَ البَسِطةِ
هو الموضع الذي تدفَعُكُ إليه
في ارتقائِكَ الأعمى أنهارُ مائلةُ الانحدار
تنبجسُ ببطءٍ من قنواتِ الظلامِ

الهاربة، التي من خلالها يشقُّ وجهُك،
كَمَيَّتٍ ينبعثُ، لنفسِهِ طريقاً.
فجأةً تبصرُ الظلامَ، كأنه يسقط
من الهاويةِ المعلقةِ فوقَ رأسِك،

(١) كتبها بياريس في ١٨ تمّوز/ يوليو ١٩٠٧ . كان قد زار مدينة فوزن Furnes ضمن جولة له في بلجيكا، وكتب عنها مقالة . ترى الناقدة جوديث رايان Judith Ryan في هذه القصيدة اكتمال تقنية في قلب المنظورات حاضرة في جميع القصائد التي كتبها ريلكه عن بلجيكا . وذهب بول دو مان Paul de Man أبعد ورأى فيها «هيجاناً بلاغياً» و«إرادة إغواء» و«براعة» . في القصيدة بالفعل قلب مزدوج : ففي أثناء ارتقاء البُرج تثير الهاوية المعلقة في الأعلى إحساساً بالتعرّض إلى تهديد، هذا من جهة ومن جهة ثانية فإنَّ خطوات السائر تتحوّل بفعل الظلام والقلق إلى ما يشبه الطيران . لكن هل هذا مجرد تلاعب بلاغي؟ هل هي براعة بنائية؟ «بُرج لغوي»؟ إن التراث الشعري يحفل بنماذج عديدة لمثل هذا القلب : تصوير السماء كهواية مثلاً . فقصة «لينتس» Lenz لبوشنر Büchner التي تشكّل أحد أشهر نصوص الأدب الألماني، مثلاً، تتضمن مثل هذا القلب للمنظورات، ففيها «تبدو السماء في الأعلى أشبه ما تكون بهواية» .

هاوية تعرفها من تأرجحها
في ممّراتٍ مظلمةٍ بثقلها كلّ،
ثمّ يتأبّك القلقُ إذ يتناهى إلى خاطرك
أنّها يمكن أن تثبّ كنورٍ متأهب^(١).

في المخرَج الضيّقِ يستقبلُك التورُ والريح
وكطائرٍ ترى من جديد
سماءٌ تبهرُك دونما انتهاء،
وفي الغورِ تنتشرُ حياةٌ منهمكة،

نهاراتٌ موجزةٌ كما في لوحاتٍ باتنيير^(٢)،
في زمنٍ مُتكافئٍ يمرُّ ساعةٌ بعد ساعة،
تتخلّله جُصورٌ تندفعُ مثلَ كِلابٍ
في أثرِ الدّربِ الواضح،

الذي تُخفيه أحياناً بيوتٌ بُنيَتْ كيفما اتفق،
إلى أنْ نراه هادئَ الرّوع، في غورِ المشهدِ تماماً،
يجتازُ الأدغالَ والطّبيعةَ العارية.

(١) قد يكون المقصود هو الجرس المشدود إلى هيكل السقف، يتخذ في الظلام هيئة تور مفزع.

(٢) هو يواخيم باتنيير Joachim Patenier (ويكتب أيضاً: Patinir)، رسّام هولنديّ (١٤٨٠ - ١٥٢٤)، يُعتبَرُ أوّل مبتكري رسم المناظر. ويتكلّم ريلكه عن «نهارات موجزة» ذاكرًا لوحاته على سبيل التشبيه لأنّ هذا الرّسام عُرف أيضاً برسمه في ضرب من التّزامن أحداثاً وقعت في فترات متباعدة.

السّاحة^(١)

(فوزن)

تَسْمَعُ السّاحَةُ بِمَاضِيهَا الْمُتَعَسِّفُ ،
بِالْهَيْجَانِ وَالتَّمَرِّدِ وَذَلِكَ الصَّخَبُ
الَّذِي كَانَ يُرَافِقُ الْمُحَكَّمِ عَلَيْهِمْ بِالْإِعْدَامِ ،
بِالْحَوَانِيَتِ وَأَصْوَاتِ الْبَاعَةِ الصَّارِخِينَ فِي سُوقِ الْمَوْسِمِ ،
بِالدَّوْقِ الَّذِي يَمُرُّ عَلَى صَهْوَةِ جَوَادِهِ
وَبِكِبْرِيَاءِ أَهْلِ بَوْرَغَنْدَةِ^(٢) ،

(من كُلِّ صَوْبٍ تَنْبَسِطُ خَلْفِيَّةُ حِكَايَةِ)

بَلَا انْقِطَاعٍ تَدْعُو السّاحَةُ النَّوَافِذَ الثَّانِيَةَ
إِلَى وَلُوجِ فُضَائِهَا الْعَرِيضِ ،
فِيمَا يَتَّخِذُ مَوْكِبَ الْفِرَاقِ وَاتِّبَاعِهِ
أَمَّا كُنْهُمْ مُنْتَظِمِينَ

(١) كتبها بياريس في ٢١ تموز/ يوليو ١٩٠٧ .

(٢) هذا الدّوق هو شارل الشّجاع (١٤٣٣ - ١٤٧٧) ، الذي كان يحلم بإمبراطورية واسعة والمدفون في مدينة بروج البلجيكية . كان ريلكه مهتماً بتاريخ آل بورغندة ويتساءل في إحدى رسائله كيف راكم أبناء هذه السّلالة ألقاباً من قبيل «الشّجاع» و«الباسل» و«الجريء» و«الذي لا يخاف» ، واعتبر أنّ اللّغة نفسها استنفدت إمكانياتها أمام سلسلة الألقاب هذه .

حِيَالُ صَفُوفِ الْمَتَاجِرِ؛ صَغَارُ الْبُيُوتِ
تَمُدُّ سَقُوفَهَا عَالِيًا كَيْ تُبْصَرَ أَدْنَى شَيْءٍ،
مُخْفِيَةً عَلَى بَعْضِهَا الْبَعْضَ، بِحَيَاءٍ، وَجُودَ الْأَبْرَاجِ
الَّتِي تَنْتَشِرُ خَلْفَ امْتِدَادِهَا الْكَبِيرِ.

رصيف «الروزير»^(١)

(مدينة بروج)

بخطواتٍ حذرةٍ تسيرُ الشوارع
كما يسيرُ أحياناً متمائلٌ للشفاء
متسائلاً: ما الذي حدثَ هنا بالأمس؟،
إلى أن تصلَ إلى ساحةٍ تنتظر فيها طويلاً

أن يصلَ شارعٌ آخرُ وبخطوةٍ واحدة
يجتازُ مياهِ المساءِ الوضيئة،
التي بقدرٍ ما تحتجبُ فيها الأشياءُ
في العالمِ المعلقِ للصُورِ المنعكسة،
تصبحُ أكثرَ حقيقةً ممَّا كانتَ عليه أبداً.

(١) كتبها بياريس في ١٨ أو ١٩ تموز/ يوليو ١٩٠٧. العنوان بالأصل بالفرنسية: *Quai du Rosaire*، ومعناه الحزفي هو «رصيف صلوات المسبحة الوردية». وخلافاً للناقد بول دو مان الذي قرأ هذه القصيدة للتدليل على براعة ويلكه اللغوية المحض، يمكن أن نرى فيها أنموذجاً لقلب المنظورات الذي يسعى إليه ويلكه وكذلك مثلاً على «القصيدة - الشيء» Ding-Gedicht الناتجة عن رصد دقيق. هي كذلك «قصيدة معني» Sinn-Gedicht وفي الأوان ذاته «قصيدة في القصيدة» («فن شعري») Dicht-Gedicht. تجد المدينة الميتة في مرآة الماء مناسبة تحوّل يمزجها بتوهج جديد. وهذا من خواص العمل الفني. والفقرة الأخيرة تعرب عن قلب للمنظورات وجمع للنقائض، ولكنها تشكل بخاضة موضع تحوّل ناجح: رنين الجرس الذي يعلن عن الوقت يتحوّل إلى «عنقود» وإلى فضاء ثابت.

أما اختفت هذه المدينة؟ انظرها الآن
وقد أصبحت حقيقةً وناصعةً بقدر ما صارت مقلوبة
(بمقتضى ناموسٍ لا يُمكنُ فهمه)
في مكانٍ ليس تبدو الحياةُ نادرةً فيه،
حدائقه المعلقةُ تبدو حقيقةً تماماً،
ووراء نوافذٍ مضاءةٍ في الحانات
يشرعُ الرقصُ فيه بالدورانِ فجأةً.

ما يبقى هناك في الأعلى؟ وحده الصمتُ في ما أحسب،
مستعذباً على مهلٍ وبكاملِ دِعةٍ،
الحباتِ الحلوةِ الساقطةِ
من عنقودِ الناقوسِ العالقِ في السماءِ، حبةٌ تلوَ حبةٍ.

دير المترهبات^(١)

(دير مترهبات القديسة إليزابيت في بروج)

I

البوابة العالية لا يبدو أنها توقفُ أيّاً منهنّ،
والجسرُ مفتوحٌ من كلّ جهة،
مع ذلك فهنّ يجتمعنَ خارجَ حجراتهنّ
في الباحة المزيّنة بأشجار الدردار،
ولا يغادرنَ إلاّ إلى الكنيسة
خلال ذلك التهج الضيّق، ليفهمنَ بأفضل ما يمكن
لمَ كانَ فيهنّ ذلك الحبُّ كلّهُ.

راكعاتٍ هناك، مُدثراتٍ بخالصِ الصّوف،
لا يشكّلنَ سوى صورةٍ واحدةٍ مكرّرة
مراراً في ألحانِ الخُورس، العميقة الواضحة،

(١) كتبها بباريس في ١٩ و ٢٠ تموز/ يوليو ١٩٠٧. العنوان بالفرنسية بالأصل: «*Béguinage*». وهو يستحضر أبنية مقامة في المذّن البلجيكية تسكنها جمعيات نساء ورعات يعشن خارج الزمن، وبلا التزامات شبيهة بهذه التي تتقدّ بها الزاهبات الفعليّات في الكنائس. تشير القصيدة إلى علاقة (سلبية بالأحرى) بين حياة الفنّان والتنازل عن الحياة لدوافع دينية.

التي يصنع منها تناوبُ الأعمدة لعبَ مرايا؛
وأصواتهنّ تمضي دائماً إلى أبعد،
صاعدةً إلى ذروة الغناء، ومن أعلى موضعٍ هناك،
ترتمي من آخرِ عبارةٍ معاً
في اتجاهِ الملائكة، وهؤلاءِ يحتفظون بأصواتهنّ.

ولذا يبقينَ في الأسفلِ صامتاتٍ أبداً
سواءً نهضنَ أو التفتنَ. بانحناءِ تُشيرُ الواحدةُ إلى الأخرى
وهذه تُعربُ عن قبولها بمحضِ إشارة.
وبصمتِ تَهْبُ الواحدةُ لسواها الماءَ القدسي
الذي يُنْدي جباههنَّ وَيَجْعَلُ شفاههنَّ تَشْحَبُ.

ثمَّ يغادرُنَ محجّباتٍ وورصينات،
عبرَ الدّربِ نفسِه يقطعنه في أوبتهنّ -
الفتياتُ هادئاتُ، والعجائزُ فيهنّ شيءٌ من الحيرة،
وواحدةٌ من أكثرهنّ هرماً تتمهلُ وتبقى في الخلف -
يرجعنَ إلى حجراتهنَّ وسرعان ما يتلاشين فيها،
وخلالَ أشجارِ الدردارِ أحياناً
تعرض الواحدةُ على الأخرى في زجاجِ كوةٍ ضيقة
شيئاً من انعكاساتِ عزلةٍ صافية.

أَيُّ نَوْرٍ هُوَ هَذَا الَّذِي يَنْتَشِرُ فِي الْبَاحَةِ
 آتِيًّا مِنْ أَلْفِ كَوْرَةٍ زَجَاجِيَّةٍ ،
 فِيهِ يَمْتَزِجُ الصَّمْتُ وَالتَّوَرُّ وَانْعِكَاسَاتُهُ ،
 يَشْرَبُ بَعْضُهَا الْبَعْضَ ، يَجْتَذِبُهُ وَيُضَاعِفُهُ ،
 عَارِفًا كَالْخَمْرَةِ الْمَعْتَقَةِ أَنَّ يَهْرَمَ بِصُورَةٍ مَدْهَشَةٍ ؟

لَا أَحَدٌ يَدْرِي عِبْرَ أَيِّ طَرِيقٍ
 يَنْطَبِقُ هُنَا الْخَارِجُ عَلَى الدَّاخِلِ ، وَالْأَبَدِيَّةُ
 عَلَى مَا هُوَ انْتِبَاهٌ غَيْرُ مَنْقَطِعٍ ، وَالْمَدَى عَلَى الْمَدَى
 ظِلَامًا رَصَاصِيًّا بَاهِرًا وَلَا جَدْوًى مِنْهُ .

هَنَّاكَ ، تَحْتَ «دِيكُورِ» الصَّيْفِ ، الْمَتَحَرِّكِ ،
 تَمَكُّثُ جَهَامَةُ الشَّتَاءِ الْقَدِيمِ ،
 كَمَا لَوْ كَانَ رَجُلٌ يَنْتَظِرُ فِي الْخَلْفِ ،
 وَاقِفًا لَا يَرِيْمُ ، صَابِرًا وَمَلْؤُهُ الْحَنَانُ ،
 فِيمَا تَنْتَظِرُ فِي الْمَقْدَمَةِ امْرَأَةً تَبْكِي .

موكب العذراء^(١) (غنّت)

من جميع الأبراج تسيلُ في دُفقاتٍ متتالية
أمواجُ من المعدنِ المنصهرِ تكبرُ كتلتُها
كأنما ينبغي أن يولدَ في الأسفلِ من قالبِ الطُرقات
نهارٌ جليٌّ مصبوبٌ من البرونز؛

وعلى حافته يتشَرُّ الموكب^(٢)
بارزاً كَنَحْتٍ، في غلالة ألوان،
بفتيانِه السُدُجِ وفَتَيَاتِه التاعمات،
يتشَرُّ في موجاتٍ تتدافعُ ويحملُ بعضُها البعض،
وتنحني تحتَ ثقلِ الزَاياتِ غيرِ المتوقعِ،
وأحياناً تستوقفُه عَقَبَات
هيَ بمثلِ خفاءِ يدِ الرَّبِّ؛

وفجأةً هناك يبدو السَّبعة

(١) كتبها بباريس في ٢٠ تمّوز/يوليو ١٩٠٧.

(٢) كان قد شاهد موكباً للاحتفال بعيد انتقال العذراء في مدينة غنّت Gent البلجيكية في ١١ آب/أغسطس ١٩٠٦.

جَارَيْنَ بَعْنِفٍ سَلَسَلَهُمُ الْفَضِيَّةَ ،
كَأَنَّمَا تَجْذِبُهُمْ اِنْدِفَاعَةُ الْمَبَاخِرِ الْخَائِفَةِ ،
وَكَأَنَّمَا يَغْزُوهُمْ الدُّعْرُ .

سِيَاحٌ مِنَ النَّظَّارَةِ مُحِيطٌ بِالْأَخْدُودِ
الَّذِي يَتَكَدَّسُ فِيهِ هَذَا كُلُّهُ وَيَتَأَرْجَحُ وَيَصْخَبُ ،
وَتَرَى سَيْلًا مِنَ الذَّهَبِ وَالْعَاجِ^(١) ،
يَتَقَدَّمُ بِصَحْبَةِ هَوَادِجٍ عَالِيَةِ كَشْرُفَاتِ ،
وَالْهَوَادِجُ تَتَرَنِّحُ تَحْتَ سَتَائِرِهَا الذَّهَبِيَّةِ .

عَالِيًا فَوْقَ ذَلِكَ الْبَيَاضِ كُلُّهُ يَمِيزُونَ ،
التَّمْثَالَ الْقَدِيمَ وَوَجْهَهُ الصَّغِيرَ اللَّاهِبَ ،
مَحْمُولًا عَلَى قَاعِدَةٍ وَمَرْتَدِيًا ثِيَابًا إِسْبَانِيَّةَ ،
وَالصَّبِيَّ تَحْمِلُهُ سَيِّدَةُ التَّمْثَالِ بَيْنَ ذِرَاعَيْهَا .
بِقَدْرِ مَا تَقْتَرِبُ يَرْكَعُونَ
وَلَا يَلَاظُونَ أَنَّهَا قَدْ هَرِمَتْ تَحْتَ إِكْلِيلِهَا قَلِيلًا ،
وَأَنَّهَا مَا بَرَحَتْ تُبَارِكُ بِذِرَاعٍ مَمْدُودَةٍ
شَبَّهِ مَتَخَشَّبَةٍ وَسَطَ الْأَلْقِ الْبَاذِخِ لِكُلِّ ذَلِكَ الْحَرِيرِ .

لَكُنْ فِي مَرُورِهَا أَمَامَ الْجُمْهُورِ الرَّاعِ

(١) كان تمثال الإلهة بالاس - أثينا يُدعى في اليونان قديمًا : chryséléphantine ، أي «المصنوع من الذهب والعاج» . وهو ما فسره ريلكه لزوجته كلارا في رسالة في ٢٥ تموز/ يوليو ١٩٠٧ .

الذي كَانَ فِي وَجْهِهِ يَرْفَعُ إِلَيْهَا مِنَ الْأَسْفَلِ عَيْنَيْهِ،
كَانَتْ تَبْدُو وَهِيَ تَوَجُّهُ الْحَمَّالِينَ
بِإِشَارَاتٍ مِنْ حَاجِبِيهَا الْمَرْفُوعَيْنِ،
شَامِخَةً، غَيْرَ رَاضِيَةٍ وَوَاضِحَةً فِي آيٍ وَاحِدٍ:
فَيَقْفُونَ مِنْدَهْشِينَ مُبَلِّلِينَ،
ثُمَّ يَعَاوِدُونَ انْطِلَاقَهُمْ بَعْدَمَا تَرَدَّدُوا قَلِيلًا. أَمَّا هِيَ

فَفِي دَاخِلِهَا تُؤْوِي كُلَّ ذَلِكَ الْجُمْهُورِ السَّائِرِ
وَتَمْشِي وَحِيدَةً كَمَا فِي مَسَارٍ مَعْلُومٍ،
صَوَّبَ صَخْبٍ أَجْرَاسِ الْكَاتِدْرَائِيَّةِ الْمُسْرَعَةِ أَبْوَابِهَا،
كَمَا تَسِيرُ امْرَأَةٌ تَحْمِلُهَا عَشْرَاتُ الْأَكْتَافِ.

الجزيرة^(١)

(بحر الشمال)

- ١ -

سَمَحُو المَدَّ الدَّرَبَ الصَّاعِدَ إِلَى المَصَبِّ
وَتَسَاوَى الأشياءُ مِنْ كُلِّ صَوْبٍ؛
لَكِنَّ لِهَذِهِ الْجَزِيرَةَ عَيْنَيْنِ مَغْمُضَتَيْنِ بِإِزَاءِ الأمَواجِ
وَبصُورَةٍ غَامِضَةٍ يُطَوِّقُ السَّدَّ بِدَوَائِرِهِ

سَكَاتُهَا المَنغْمَسِيْنَ مِنْذُ وَلادَتَهُمْ
فِي نَوْمٍ يَخْلُطُونَ فِيهِ العَوَالِمَ،
صَامَتَيْنِ، إِذْ يَنْدُرُ أَنْ يَقُوهَا بِكَلَامٍ
وَكُلُّ عِبَارَةٍ يَنْطَقُونَهَا هِيَ مِثْلُ شَاهِدَةٍ قَبْرِ

لشيءٍ وُلِدَ مِنَ الأمَواجِ وما بِرَحٍ مَجْهُولاً،

(١) كتبها بياريس في ٢٣ و ٢٤ تموز/يوليو ١٩٠٦ وأعاد تنقيحها في ٢٠ آب/أغسطس ١٩٠٧ بباريس أيضاً. تقدّم هذه الثلاثيّة الهجرية مضموناً شديداً الابتعاد عن مضامين بقية قصائد ريلكه المكتوبة عن بلجيكا. تمثّل الجزيرة نمط عيش مستلَب تسيطر عليه العزلة ويكتنفه الضياع، خلافاً لمدارات الكواكب التي تنصاع إلى نواميس لا تتزعزع.

جاءهم بلا تفسير وبلا تفسير يبقى بينهم .
كذلك هو المَشْهُدُ المُعْطَى منذ الطَّفْولة

لأنظارهم : عالمٌ مفرطُ الكبر ،
غريبٌ ، لا يُمكنُ تطويعه ، وليسَ يناسبُهم ،
ولا يفعلُ سوى أن يُحيلَ عزلتهم أكبر .

- ٢ -

كلّ مزرعةٍ محاطةٌ بمنحدر
كأنها قائمةٌ في القَمَرِ على فوهةٍ بركان ،
والحدائقُ في سَطِهَا شبيهةٌ بيتامى
زِيْهِمْ واحدٌ وتسريحةٌ شَعْرِهِمْ واحدة

يمضون وسطَ العاصفةِ ، هذه المُربِيةُ القاسيةُ
التي تتركهم طيلةَ أيامٍ في خشيةِ الموت .
فيمكثونَ في جوفِ المنازلِ
يراقبونَ في المرآةِ شبهَ المنحرفةِ

أشياءَ غريبةً تقبُعُ على الجارور . أخذُ الأبناءِ
يخطو في المساءِ صوبَ العتبةِ ومن الأكورديون
يُخرجُ أنغاماً متوافقةً عذبةً كالْبُكاءِ ،

هِيَ موسيقى كَانَ قد تَعَلَّمَهَا في مَرْفَأٍ بَعِيدٍ - .
فِي الْخَارِجِ تَرْتَسِمُ عَلَى السَّدِّ الْبِرَانِي
صُورَةُ خُرُوفٍ ضَخْمٍ مُتَوَعَّدٍ .

- ٣ -

وَحْدَهُ الدَّاخِلُ قَرِيبٌ ؛ وَكُلُّ مَا عَدَاهُ بَعِيدٌ .
وَهَذَا الدَّاخِلُ مُحْمَلٌ كُلَّ يَوْمٍ
بِعَالَمٍ خَائِفٍ لَيْسَ يُمْكِنُ وَصْفُهُ .
وَهَذِهِ الْجَزِيرَةُ شَبِيهَةٌ بِنَجْمٍ مُتَضَائِلٍ

لَا يَلَاظُهُ الْفَضَاءُ وَيُدْمَرُهُ دُونَمَا صَخْبٌ
بِقُوَّتِهِ الرَّهِيْبَةِ غَيْرِ الْوَاعِيَةِ .
هَكَذَا ، حَتَّى يَلْقَى هَذَا كُلَّهُ نِهَائَتَهُ ذَاتَ يَوْمٍ ،
طَفِقَ ذَلِكَ النَّجْمُ الْمُفْتَقِرُ إِلَى النُّورِ

وَالِى الْأَصْدَاءِ ، النَّجْمُ الْمُتَوَحِّدُ ،
وَالْمُظْلَمُ فِي مَدَارٍ اخْتَارَهُ بِنَفْسِهِ ،
يُحَاوِلُ أَنْ يَمْضِيَ مُتَهَمِّسًا
خَارِجَ مَسَارِ الْكَوَاكِبِ وَالشَّمُوسِ وَنَامُوسِيهَا الْكَبِيرِ .

قبور محظيات^(١)

في سرير شعورهنَّ الطوالِ بهجَعَنَ ،
وجوههنَّ السَّمرُ مجوِّفة عميقاً ،
وأعينهنَّ مطبقة كأنما لاحتمالِ أقاصٍ غير متناهية .
هياكلُ عظميَّة وأفواه زهوز . داخلُ الأفواه
الأسنانُ المصقولة كَقَطْعِ شطرنج
من العاجِ تتنظَّم صَفَّين صَفَّين .
ثم تأتي أزهارٌ وعظامٌ ضامرةٌ ولألى صُفر ،
وأيدٍ وأنسجة قمصانٍ مهلهلة

(١) كتبها في روما في بداية ١٩٠٤ . المحظيات اللاتي يصف الشاعر هنا قبورهنَّ هنَّ بالطبع خليات ملوك . وكان قد وضع هذه القصيدة في صيغة أولى نثرية أرسلها هي و«أورفيوس» ، أوريديس ، هرمس و«ولادة فينوس» (تجدهما في الصفحات الأخيرة من هذه المجموعة) إلى مجلة منشورات فيشر Fischer ، مع تصريح منه بأنَّه يعتبر هذه القصائد «أفضل إنتاجه وأكثره اكتمالاً» . وتلقى على أثر نشر هذه النصوص تهنئة وقَّعها الشعراء هوفمانستال Hofmannstahl وزالتين Salten وفاسرمان Wassermann ، إلا أنَّ حاشية وضعها هوفمانستال في رسالة التهنة تسأله بشيء من اللوم : «لكن لم وضعتُ أبياتاً على حياة نثر؟» . ففرح ريلكه بهذه التهنة وكتب للشاعر المعروف يقول له إنه محق في سؤاله ، وأعاد ترتيب النص في أبيات من الشعر المرسل (بلا قوافٍ) . تنقسم القصيدة بوضوح إلى قسمين ينتظمان حول محور مجازي (القبر - قاع نهر) . يصف القسم الأول بأسلوب «اليوغندشتيل» («الأسلوب الشاب» ، سبق التعريف به ، أنظر تصدير الديوان) قبوراً متخيلة ملأى بأشياء صارت ميتة وغير ذات بال . وحدها «مغارة» الجنس تبدو وقد أفلتت من التحلل . والحاضر الواقع تحت هيمنة الموت يرذ عليه ماضٍ يصوره الشاعر بمجازات ماثية . وتذكر القبور هنا باللغة الأركيولوجية التي كانت سائدة في «سيكولوجيا الأعماق» الخاصة بتلك الفترة : وراء الخراب تنهض حياة عريقة وجسدية شديدة الحيوية .

تستلقي على أنقاضِ القلوبِ . لكنَّ بينَ تلكَ الخواتمِ
والتعاويزِ والأحجارِ الكريمةِ الزَّرقاءِ البالغةِ الشَّبهِ بعيونِ
(هي ذكرياتُ خَلَفَها عِشاقُ)

ما تزال مغارةُ العضوِ الجنسيِّ قائمةً يحفُّها السَّكونُ
وهي حتَّى ذروتها ملأى بتويجاتِ الوردِ؛
ودائماً هناك لآلئُ صَفَرٍ مبعثرة ، -

وكؤوسٌ من الخَزَفِ كانتِ بالأمسِ مُزَيَّنَةً الجوانبِ
بتصاويرهنَّ، وشذراتُ خُضرٍ
من قواريرِ دِهانٍ عَطِرٍ كالأزهارِ،

وتماثيلُ آلهةِ صغارٍ: مذابحُ شخصيَّةٍ،
وأجواءُ محظياتٍ حيثُ ترفُفُ آلهةٌ يخطفُها جدلُ عارمٍ؛
وأحزمةٌ نسيجُها ممزَّقٌ، وعقاربُ مُفْلَطَحَةٍ منحوتةٍ،
وتماثيلُ قزَمَةٍ بذكورٍ ضخمةٍ،

وفمٌ يضحكُ وراقصونٌ وعداؤونٌ،
ودبابيسُ من ذهبٍ أشبه ما تكونُ بأقواسِ مصغرةِ الحَجمِ،
لاصطيادِ تميمَةٍ - حيوانٍ أو طائرٍ -

وإبرٌ طوالٌ وأوانٍ رائعةُ الصُّنعِ،
وسطلٌّ مدوَّرٌ أحمرُ القاعِ تُبصرُ فيه
كما في نقشٍ أسودٍ في أعلى بابٍ،
قوائمٌ ممدودةٌ إلى آخرها لجيادِ عَرَبيةٍ،
ومن جديدٍ أزهارٌ ولآلئُ مشورةٍ،
والجُنباتُ السَّاطعةُ لقيثارةٍ صغيرةٍ؛

وبين براقع نازلة كعصائب من الضباب،
تبدو طالعة من شرنقة جذاء
فراشة هي كاحل امرأة بض.

هناك يهجعن، مترعات جميعهن بأشياء،
بأحجار كريمة وآنية وعرائس ومجوهرات،
ونفائس مهشمة (كل ما كان هناك يرمى)،
ويزددن ظلاماً كفراع جدول صغير.

هن أنفسهن كن قيعان جداول
كانت قد ارتمت عليها في أمواج قصيرة ومسرعة
(تحدوها الرغبة في حياة جديدة)
أجساد فتان عديدين،
وتعالى فيها صخب سيول سكبها رجال.
وغالباً ما كان الصبية الهاربون من جبال طفولتهم
ينزلون فيها خجلين،
ليلعبوا والأشياء الهاجعة في القاع
إلى أن استحوذ المنحدر على حواسهم:

فملأوا فضاء ذلك الدرب العريض كله،
بطبقة من الماء الرقراق الهادئ
تثير دوامات في أكثر المحلات عمقا،

وتعكسُ للمرّة الأولى الشيطان
وصراخَ طيورٍ بعيدةٍ، فيما تكبرُ
في سماءٍ لا تحدُّها حدود،
ليالٍ ساطعةُ الأنجمِ لبلادٍ ملؤها الحنان.

أورفيوس، أوريديس، هرمس^(١)

كَانَ ذَلِكَ هُوَ مَنْجُمُ الْأَرْوَاحِ الْمَسْحُورِ^(٢).

كَانَتْ الْأَرْوَاحُ تَجْرِي فِي ظُلُمَاتِهِ

(١) كتبها في روما في مطلع ١٩٠٤ وفي السويد في خريف العام نفسه. وشأنها شأن القصيدة السابقة، وضعها ريلكه في البداية نثراً ثم صاغها في أبيات مرسلة (بلا قوافٍ). وكما أسلفنا في القول في الحاشية السابقة، فقد أرسل ريلكه للنشر معاً هذه القصيدة والقصيدة السابقة «قبور محطّيات» و«قصيدة «ولادة فينوس»، مع تعبير عن اعتزازه الشديد بالنصوص الثلاثة. وهو لم يكن يومذاك قد نشر بعد من «قصائد جديدة» سوى «الفهد». وينبغي الانتباه إلى أنّ الإيقاع الفخم لهذه القصائد، ذات الموضوعات العريقة، يمهّد لعمل ريلكه «مرائي دوينو». قد يكون استلهم هنا تصويراً لنحت بارز قديم أو نسخة منه. تجتمع هنا موضوعات عديدة من غنائية ريلكه، المتحققة من قبل أو التي ستتحقّق: «الموت الكبير» («كتاب الساعات» و«دفاتر ماله...») ومقابلة الفنّ والعشق وموضوع «الموت الصغير» («مرائي دوينو» و«سونيات إلى أورفيوس») وولادة كلّ من الشعر والموسيقى من المناحة على الميت (المرثيتان الأولى والعاشر من «مرائي دوينو»). ويضطلع هرمس هنا بوظيفته التقليدية المتمثلة في اقتياد أرواح الموتى إلى الجحيم، محتفظاً في الأوان نفسه بوظيفته الميثولوجية الأولى كإله للتخوم والحدود بين الحياة الأرضية وبقية العوالم. وفي «سونيات إلى أورفيوس» سيتماهى ريلكه مع هذا الدور ويعمل من خلاله على ردم الهوة بين عالمي الموتى والأحياء.

(٢) يعالج ريلكه هنا بطريقة الخاصة التّمّة التي وضعها الشاعر اللاتيني فيرجيلوس (فرجيل) لأسطورة المغني أورفيوس، إذ يجعله ينزل إلى العالم السفلي بحثاً عن حبيبته أوريديس. وهو يكاد يفلح في إعادتها إلى عالم الأحياء لولا أنّه يرتكب في آخر الشّوط خطأ الالتفات إلى الورااء ليتطلّع إلى حبيبته قبل الخروج من العالم السفلي، مخلّلاً بذلك بالشّروط الذي كان قد ألزمه به هاديس إله الجحيم. فتعود حبيبته أدراجها إلى عالم الأموات. وإلى تعمّق ريلكه في تأويل رحلة الحبيين البائسة، فإنّ التجديد الذي يُحدثه في هذه القصيدة هو إدخاله الإله هرمس دليلاً للرحلة. يقف هرمس في اللحظة الأخيرة شاهداً حزيناً على هفوة أورفيوس. وبزجه إيّاه في المشهد على هذه الشاكلة، فإنّما يضاعف الشاعر المحمول التراجيديّ للأسطورة بأن يجعل أورفيوس يرى هول خسارته في عينيّ الإله الذي حاول عبثاً أن يساعده (المرترجم).

كَعُروقي^(١) فضّة صامته .
بينَ الجذورِ كأنَّ ينبجسُ الدّمُ الذّاهِبُ إلى عالمِ البشرِ ،
وهو يبدو في العتمةِ بِثَقَلِ الرُّخامِ .
وسواه لا شيءٌ كانَ أحمر .

كانَ هناكَ صخورٌ أيضاً ،
وغاباتٌ غيرُ حقيقيّةٍ وجسورٌ فوقَ الفراغِ ،
وبركةٌ شاسعةٌ عمياءُ رماديّةُ ،
تُشرفُ على قاعِها البعيدِ ،
كسماءٍ ماطرةٍ فوقَ أحدِ المناظرِ .
وبينَ مروجٍ عذبةٍ صابرةٍ ،
يلمعُ الخيطُ الشاحبُ للدربِ الأوحَدِ ،
ممطوطاً كغسيلٍ منشورٍ على امتدادِ حفلِ .
خلالَ هذا الدربِ شوهدوا واصِلين .

كان في الطليعةِ الرّجلُ النّاحِلُ الجِسمِ في عباءةِ الزّرقاءِ^(٢) ،
ينظرُ أمامه ، متلهفًا وصامتًا .

(١) يدلّ التّعبير «عِرْق معدن» على الحيز الذي يكثر فيه هذا المعدن أو ذاك في جوف الأرض ويكون مصدرًا له ومكانًا لاستخراجة (المترجم) .

(٢) هو أورفيوس ، يتقدّم وحيداً ، ووراءه محبوبته أوريديس ، يقودها ، كما أسلفنا في القول ، هرمس الإله (المترجم) .

خطواته تزدردُ الدربَ ازدرداً
كأنما يُلْقِمُ كبيرةً، ويداه الثقيلتان مغلقتان
شبه عالقتين بطياتِ أثوابه النازلة،
وما عادتا تُحسانِ بالقيثارة الهينة الوزن،
التي كانت متجذرةً في يده اليسرى
كما تنغرسُ شجرةٌ وردٍ بين أغصانِ شجرة زيتون.
وكما لو كانت حواسه منقسمةً فيه
كانت نظرتُه تسبِّهُ، جاريةً كمثُلِ كلب،
وتعودُ، لتنطلقَ ثانيةً، ودونما هوادة
تقفُ منتظرةً في المنعطفِ الأقرب،
في حينٍ يتخلفُ سَمْعُه مثلَ أريج.
أحياناً كان يبدو له أنَّ سَمْعَه
يلتقطُ سيرَ المُسافرين
اللذين كان عليهما أن يتبعاه في صعوده ذاك كله؛
ثم لا يكون ذلك سوى صدى سِيره
وريحِ عباةٍ يُحسُّ بها خلفه.
لكنه يقول لنفسه إنهما بلا ريبٍ سيأتيان؛
يقول ذلك في صرخاتٍ يسمع هو صداها المتضائل.
كانا بلا ريبٍ سيأتيان، بيدَ أنَّهما
كنا يسيرانِ بخطواتٍ لا تُحسّ. لو كانَ له الحق

في أن يلتفت (لو أن نظرة إلى الوراء
ما كانت ستعني انهيار كل ما قام هو به
حتى تلك اللحظة)؛ لتتمكن من أن تبصر
دينك المسافرين اللذين كانا يشعانه بلا صخب:
الآخر هو إله السير والرسائل الآتية من الأقاصي^(١)،
المعتمر على عينيهِ الواضحتين خودةً المُسافر،
يحملُ أمام جسمه صولجانه الثقيف،
ويرفرُف بجناحيهِ عند مستوى قدميه؛
فيما تُمسِكُ يَسرَاهُ ي: تلك المرأة

التي كانت قد مُحَضَّت من العشق ما جعلَ قيثارةً واحدة
تُصدِرُ من التواح ما لا تقدِرُ عليه مئآتُ النذابات،
وحتى لقد نشأ من أجلها عالمٌ رثائي
كلُّ ما فيه جديدٌ: الوديان والغابات،
والقرى والدروب والحيوانات والأنهار والحقول.
وكان لعالمِ المَناحاتِ هذا أيضاً
شمسٌ تدور حوله كما حولَ الأرض،
وسماءٌ ساكنةٌ تملؤها النجوم،

(١) هو هرمس، يقود أوريديس (المترجم).

سماء مناحاتِ نجومها شائهة :-
من أجلها، هي التي مُحِضَتْ ذلك العشق كله .

وكانت هي تمشي مستندةً إلى ذراعِ ذلك الإله،
خطاها معاقةً بأقمطةِ الموتى^(١)،
غيرَ متطامنةٍ، رقيقةً وغيرَ نافذةِ الصبر؛
غائصةً في ذاتها كرجاءٍ ضخم،
لا تفكرُ بذلك الذي كان يتقدمُها،
ولا بالدربِ الصاعدِ إلى الحياة .
كانت في ذاتها فحسبُ،
وكان موتُها يهبها امتلاءً .
كثمرةً من حلاوةٍ وظلمةٍ،
كانت ممتلئةً بموتها المديد
الذي كان طازجاً بحيثُ عطلَ حواسها كلها .

كانت في بكارةٍ جديدةٍ،
لا يبلغها شيءٌ؛ رجمُها موصدة
كرهرةٍ فتيةٍ عندما يُقبلُ المساءُ،

(١) هي الأنسجة التي تُلفَّ بها مومياءات الموتى وليس الأكفان البسيطة (المترجم) .

لم تعدّ يداها تعرفان الالتحامَ بأيِّدٍ أخرى،
حتى أن أدنى لمسمةٍ من يدِ الإله
الذي كان يقودها برفقٍ بالغ،
كانت تُثقلُ عليها كإيماءٍ مفرطةٍ الألفة .

لم تعدّ هي تلك المرأة الشَّقاء،
التي طالما استحضرتها غناء الشاعر،
لم تعدّ جزيرةً ولا ذلك العطرَ في سريرٍ واسع،
كما لم تعدّ عائدةً إلى ذلك الرَّجل .

كانت منشورةً كصفائرٍ شعرٍ طويلة،
ومثلَّ هطولٍ مطرٍ غزير،
أو حصادٍ وافرٍ يُفرَّق .

كانت قد استحالت جذراً .

وهي اللحظة التي أمسك بها فيها الإله
فجأةً وقالَ لها بصوتٍ متألمٍ:
«لقد التفتَ إلى الوراثة»،
فلم تفهمه وقالت هامسةً: «مَنْ؟»

في البعيد كان رجلٌ غُفْلٌ^(١)
يقفُ مُظْلَمَ الملامحِ في المَخْرَجِ السَّاطِعِ للدربِ ،
وليسَ يمكنُ تمييزُ وجهه . كانَ هناك
ورأى كيفَ كانَ إلهُ الرّسائلِ
يلتفتُ بعينٍ ملؤها الألمُ
على ذلكَ الخيطِ الضيّقِ لدربٍ تُحيطُه المروجُ ،
ليُصِرَ هذه التي بدأتْ تستأنفُ الرّجوعَ على الدّربِ ذاتِه ،
خُطّاها مُعاقَةً بأقمطَةِ الموتى ،
غيرَ متطامِنَةٍ ، رقيقةً وغيرَ نافذة الصّبر .

(١) هو أورفيوس يعاين الإله هرمس مُعانيماً أوريديس التي صارت مجبرة على الرّجوع إلى عالمِ الأموات .
(المترجم) .

ألكستيس^(١)

فجأةً كانَ بينهمُ الرّسولُ،
عنصراً إضافيّاً مقدّوفاً بهِ
في تراكمِ أطباقِ العُرسِ.

(١) كتبها في كابري بإيطاليا بين ١ و ١٠ شباط/ فبراير ١٩٠٧. يعيد فيها صوغ مأساة ألكستيس Alkēstis التي نراها في الميثولوجيا الإغريقية (وفي تراجيديا ليوريبيدس) وهي تفقدي زوجها أدميتوس Admētos، الذي قضت الآلهة بأن يموت في يوم زفافهما. وقد نشرَ الشاعر هوفمانستال في مجلة «الصباح» Der Morgen صيغة أولى منها تحت عنوان «أدميتوس، ألكستيس، هرمس»، مع أنه عبّر لريكه عن كونه يجدها «أضعف من أشعار أخرى له من التمثط نفسه»، وتساءل عما يمكن أن يكون اجتذبَ ريلكه إلى هذا الموضوع. سؤال قد يجد إجابته في كون ريلكه، بحسب إرنست تسين Ernst Zinn، ناشر أعمال ريلكه الكاملة، أدخل على الصّورة المتوارثة عن ألكستيس، وخصوصاً على معالجة يوريبيدس لها في مأساته «ألكستيس» (٤٣٨ ق. م.)، تعديلات معتبرة كان الحافز إليها قراءته لمدخل تحليلي للترجمة الألمانية للمأساة وضعه عالم اللغة الشهير فيلاموفيتس - مولندورف Wilamowitz-Moellendorf (١٨٤٨ - ١٩٣١). يقرّر فيلاموفيتس أن يوريبيدس قد غير مسار الأسطورة. ففي الصّيغة الأسطورية القديمة تتمّ التضحية بألكستيس، ابنة بيلياس، يومَ زواجها من أدميتوس وليس، كما لدى يوريبيدس، بعد سنوات من زواجها من أدميتوس وإنجابها منه أبناء عديدين. كان ريلكه يرى في الزواج «منعطفاً» في حياة كلّ امرأة، يُقارَن بضربٍ من «الموت» أو على الأقلّ بفعل تضحية. ويذكر تسين بحكمة القدماء، الذين كانوا يعدّون كلّ واحدة من «مراحل العمر» «موتاً»، كما يذكر بهذا الصّدد مقولة الشاعر اللاتيني أوفيدوس (أوفيد): «طفولتي ماتت قديماً ولكنني أحياء»، وعبارة القديس أغسطينوس: «عندما يطرق أحد أطوار العمر الأبواب، يكون الطّور السابق له قد مات». ريلكه يتمسك بهذه «اللحظة» وحدها ولا يأخذ بعين الاعتبار النهاية السعيدة التي يأتي بها يوريبيدس، أي عودة ألكستيس بفضل هرقل الذي يعترض طريق تاناتوس، إله الموت، ويستردّ منه المرأة الشابة. يُلاحظ أخيراً أنّ القصيدة تتبع بناءً ملحماً شبيهاً ببناء «أورفيوس، أوريديس، هرمس»، سوى أن هرمس يتقيّد هنا بدوره التقليديّ باعتباره إله التخوم والحدود الذي يقود أرواح الموتى إلى الجحيم. لا بل أن ريلكه يحلّه، أي هرمس، محلّ تاناتوس نفسه. ويتحدّث ريلكه عن القصيدة في=

لا أحد من الشاربين
 انتبه لدخول الإله سرّاً.
 فلقد كان مؤثراً بالوهته
 كأنما بثنايا معطف نديّ. من إيماءاته
 كان يبدو شبيهاً بسواه. لكن أحد المدعوين
 فيما يتحدث أبصر مُضيفهم الشاب
 الذي كان جالساً إلى المائدة،
 يغادر جلسته المسترخية كأنّ الهواء جذبهُ إلى عليّ،
 وكلّ ملامحه كانت تعكس حواراً غريباً
 يُثير فيه أكبر الفزع. ولكن
 سرعان ما طغى الصمت من جديد
 كأنّ ذلك المزيج صفا دفعة واحدة.
 لم يبق سوى رواسٍ عبارة
 عالقة بالأرض أشبه ما تكون
 بمستودع كلماتٍ متلعثمةٍ فسد مذاقها منذ زمان،
 ولها الآن رائحةٌ ضحكٍ مخنوقٍ ودونما حياة.

=رسالة إلى زوجته كلارا في ٢٤ حزيران/ يونيو ١٩٠٧ يقول لها فيها: «ما تزال علاقتي بـ «موديلاتي» زائفة، لا سيما وأنني ما زلت عاجزاً عن اختيارها بين الأحياء». وهو يشير هنا إلى كونه يستمد «موديلات» قصائده من وجوه من الكتاب المقدس والتاريخ القديم والقروسطي، ومن الثبات والحيوان. ويمكن أن يشفّ تصريحه هذا عن شيء من الإحساس بالذنب بخصوص علاقته المتنائية بعائلته ومحبّيه.

آنئذِ عرفَ الحاضرونَ الإلهَ الأهيفَ؛
من رؤيته واقفاً هناك تستغرقه مهمته
صارم الملامح، كانوا كأنما يعرفون مهمته تلك من قبل .
ومع ذلك، فعندما تُلَيِّت الرسالة
كانت تتجاوز كل سابقٍ حدسٍ ولا يمكن أن تُفهمَ:
«- ينبغي أن يموت أدميتوس.» متى؟ «- في هذه الساعة.»

آنئذِ كسرَ أدميتوس تلك القشرة
التي كانَ قد أحاطَ بها الخوف
وأخرجَ يديه لِيُساوِمَ الإلهَ .
«- بضعَ سنواتٍ أخرى، سنَّة شبابٍ أخرى لا غير،
كلّا، بل بضعةَ شهورٍ، أسابيع، لا شيء سوى بضعةِ أيّام،
كلّا وا أسفاه، لا أيّاماً، بل بضعَ ليالٍ، ليلة واحدة،
لا شيء سوى ليلةٍ، هذه اللَّيلة القادمة، وحدها هذه اللَّيلة!»
لكنَّ الإلهَ رفضَ، فَصرخَ أدميتوس،
وجعلَ يصرُخُ ويصرُخُ
كما صرختُ بالأمس أمُّه عندما ولدته .

فاقتربت منه أمُّه العجوز
ومعها جاء أبوه، الشيخُ أبوه؛

كَانَ كِلَاهُمَا هُنَاكَ، هَرَمَيْنِ، مُبْلِلَيْنِ
 بِصَرَاحِ ابْنِهِمَا الَّذِي احْتَضَنَهُمَا عَلَى حِينِ غَرَّةٍ
 بِنَظَرَاتِهِ كَمَا لَمْ يَفْعَلْ مِنْ قَبْلُ، ثُمَّ أَوْقَفَ صَرَاحَهُ وَهُوَ يَقُولُ:
 « - يَا أَبَتِ،
 أُمْتَمَسَكَ أَنْتَ حَقًّا بِفَضْلَةِ الْحَيَاةِ هَذِهِ،
 بِهَذِهِ الْبَقِيَّةِ الَّتِي لَا تَقْدَرُ حَتَّى عَلَى اِزْدِرَادِهَا؟
 اِمْضِ وَأَلْقِ بِهَا بَعِيدًا. وَأَنْتِ يَا عَجُوزَ،
 أَتَيْتِهَا الْأُمُّ الْهَرِمَةَ،
 مَا الَّذِي مَا زِلْتِ تَفْعَلِينَ هُنَا؟ لَقَدْ وُلِدْتَ. »
 ثُمَّ بَيَّدَ وَاحِدَةً أَمْسَكَ بِهِمَا
 كَمَنْ يُمَسِّكُ بِالْأَصَاحِي. ثُمَّ أَطْلَقَ سَرَاحَهُمَا
 فَجَاءَ وَدَفَعَ الشَّيْخَيْنِ، مَتَهَلَّلَ الْوَجْهَ، مَلْفُوحًا بِفِكْرَةٍ مَبَاغِتَةٍ،
 وَصَرَخَ بِمَلءٍ فِيهِ: « - كَرِيونَ، يَا كَرِيونَ! »
 وَمَا مِنْ كَلِمَةٍ أُخْرَى؛ لَا شَيْءَ سِوَى هَذَا الْاسْمِ.
 لَكِنْ كُلُّ مَا يَبْقَى، كُلُّ مَا كَانَ هُوَ يَصْمُتُ عَنْهُ،
 وَأَمَلَهُ اللَّأ يُنْقَالُ كَانَ مَقْرُوءَ عَلَى وَجْهِهِ،
 الَّذِي كَانَ هُوَ يَنْسُطُهُ خِلَالَ فَوْضَى الْمَائِدَةِ اللَّهَابَةِ،
 صَوَّبَ صَدِيقَهُ الْفَتَى، ذَلِكَ الَّذِي كَانَ هُوَ يُحِبُّهُ.
 كَانَ يُقْرَأُ عَلَى وَجْهِهِ: « - هَذَا الشَّيْخَانِ لَيْسَ يَصْلُحَانِ
 فَذِيَّةً. مُسْتَهْلَكَانِ هُمَا، مُنْتَهَيَانِ، وَيَكَادَانِ يَكُونَانِ بِلَا قِيَمَةٍ،
 أَمَّا أَنْتَ، فَفِي أَلْقٍ وَسَامِتِكَ كُلَّهُ - »

لكنَّ صديقَه اختفى من أمام عينَيه .
بقيَ في الخلفِ منزوياً ، وكانت هيَ من أقبلت إليه ،
تكادُ تكونُ أصغرَ قليلاً ممَّا كانت عليه في العادة ،
خفيفةً وحزينةً في فستانها الشاحبِ ، فستانِ العُرس .
لم يعدِ الآخرون غيرَ طريق
تعبُّرها هيَ في اتِّجاهِه (بعدَ هنيهات
ستكونُ بين ذراعيه المفتوحَتين لها بكثيرٍ من الألم).

لكنَّ بيْنا ينتظرُها تنطقُ هيَ بكلماتٍ لا تخاطبُه ،
بل تخاطبُ الإلهَ ، والإلهُ يسمَعُها ، والجَميع
يسمعونها كأنما عبرَ ذلك الإله .

« ليسَ يمكنُ أن يفدِيَه أحدٌ غيري .
أنا الرّهينةُ . لا أحدٌ أقربَ مِنِّي
إلى النّهاية . فيا ترى ما بقيَ لي
من كلِّ ما كنتُ هنا؟ يبقى لي أن أموت .
أفما قالت لك من كلِّفتك بهذه المهمة^(١) »

(١) لعلّها الإلهة أرتميس ، إلهة الصيد (معادلها في الميثولوجيا الرُّومانية يتمثل في الإلهة ديانا) ، التي كانت غاضبة من أدمتوس وألكستيس لأنهما لم يقدمَا لها قرباناً بمناسبة زواجهما . وكانت في بداية العرس قد ملأت مخدع الزوجين بالأفاعي ، التي تمكّنا من إجلائها بتدخل من الإله أبولو لدى شقيقته أرتميس (المترجم) .

إِنَّ سَرِيرَ الزَّوْجِيَّةِ هَذَا الْمُتَنَظَّرِ فِي الْبَيْتِ
يَعُودُ إِلَى الْجَحِيمِ مِنْ قَبْلُ؟ لَقَدْ وَدَّعْتُ.
وداعاً بعدَ وداعٍ.

لَا مُحْتَضَرٌ نَطَقَ بِالْوَدَاعِ أَكْثَرَ مِنِّي. إِنَّنِي ذَاهِبَةٌ،
لِيَتَفَشَّتْ هَذَا كُلُّهُ وَيَمَحِي
تَحْتَ مَنْ هُوَ الْيَوْمَ بَعْلِي.
فلتأخذني؛ أريدُ أَنْ أَمُوتَ عَنْهُ. »

وكما تتوالتُ الرِّيحُ فِي أَقْصَى الْبَحْرِ،
دَنَا الْإِلَهُ مِنْ هَذِهِ الَّتِي كَانَتْ عَلَى قَابِ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى مِنْ مَوْتِهَا،
وَبِلَمْحَةٍ مِنَ الْبَصَرِ أَصْبَحَ بَعِيداً جَدّاً عَنْ بَعْلِهَا،
بَعْدَ مَا أُلْقِيَ عِنْدَ قَدَمَيْهِ عَلَامَةٌ تَنْطَوِي
عَلَى الْحَيَوَاتِ الْمَائَةِ الْبَاقِيَةِ لَهُ عَلَى الْأَرْضِ.
فَانْدَفَعَ أَدَمِيْتُوسُ فِي أَثَرِ الْاِثْنَيْنِ
مُحَاوِلاً الْإِمْسَاكَ بِهِمَا كَمَا فِي الْأَحْلَامِ.
كَانَا قَدْ وَصَلَا إِلَى الْعَتَبَةِ
الَّتِي تَدْفَعُ عَنْهَا النِّسْوَةُ بِأَكْيَافٍ. وَلَكِنَّ الزَّوْجَ
أُتِيحَ لَهُ أَنْ يُبَصِّرَهَا مَلْتَفَتَةً صَوْبَهُ
بَوَجْهِهَا الْفَتَى تَعْلُوهُ ابْتِسَامَةٌ تَشْتَعِلُ فِيهَا آمَالٌ
رَبِّمَا كَانَتْ تَعْنِي وَعِداً مِنْهَا: بِأَنْ تَنْضَجَ،

وتعود من ملكوت الموت، الغائر في الأرض،
تعود إليه، إلى الإنسان الحي -

فأطبق هو بغتة وبصورة عنيفة
يديه على وجهه، جاثياً على ركبتيه،
لكي لا يرى شيئاً آخر بعدما أبصر ابتسامتها تلك.

ولادة فينوس^(١)

بعدَ ليلةٍ حافلةٍ بالمخاوف ،
بالصراخِ والصَّحَبِ والثَّورانِ ،
إنشَقَّتِ الْبِحَارُ لآخرِ مرَّةٍ ذلكَ الصَّبَاحِ
مُطْلَقَةً صرخَةً جعلتْ تنغلقُ على مَهْلٍ ،
ومن الأَفْقِ المكتسِبِ سقطَ البدءُ والنَّهارُ
في الهاويةِ التي يسكُتُ السَّمَكُ فيها ،
وفي تلكَ اللَّحظةِ بالذَّاتِ تمخَّضَ الْبَحْرُ .

(١) بدأ كتابتها في روما في مطلع ١٩٠٤ ثم أكملها نثراً في السويد ثم حرَّرها في أبيات مرسله (بلا فواف) .
والقصيدة استلهم مباشرة للوحة بوتشيلي الحاملة العنوان نفسه . سوى أنَّ ريلكه يحوِّر المناخ الزبيني
للوحة ويُدخل خاتمة مأساوية ومسرحية . ففي ساعة الهاجرة (منتصف الظَّهر) ، وهي أثقل السَّاعات ،
السَّاعة التي يظهر فيها الإله بان ، إله الطَّبيعة ، تحدث ولادة ثانية : ظهور دلفين دام وميت هو أشبه ما
يكون بالمشيمة التي تُرمى بعد كلِّ ولادة ، سوى أنَّها هنا مشيمة عنيفة وتحمل علامة الموت . لا شكَّ
أنَّ ريلكه يلعب على المفردتين اليونانيتين : delphis (دلفين) و delphys (بوتقة أو رحم) . إنَّ الدَّلفين ،
الذي لا وجود له في لوحة بوتشيلي ، هو المرافق المعهود لأفروديت ، التي هي المعادل الإغريقي
لفينوس الزومانية ، والتي تصوِّرها التماثيل محمولة من قبل الدَّلفين في لحظة ولادتها في قلب محارة .
وأفروديت هي أيضاً إلهة الخصوبة والعشق : فهي نفسها طلعت من خصيتي أورانوس ، اللتين سقطتا
في البحر بعدما أخضاه ابنه كرونوس ، المتمرّد عليه بتحريض من أمه غايا . هكذا يلتقي كلُّ من الولادة
والموت في ظلِّ «بان» ، الإله الذي يدلُّ اسمه أيضاً على «الكلِّ» Pan . لم يخفِ العنف الأصلي الذي
تقوم عليه الأسطورة ، إلا أنَّ التضحية تزحف هنا إلى معسكر المرأة .

في أولى ساعاتِ الشروقِ كان زبدُ البحر يتلألأً
وعلى عانةِ عضوِ الأمواجِ الجنسيّ،
كانتِ الفتاةُ تقفُ بيضاءً، بليلةً، منفعةً.
وكما تنفتحُ ببطءٍ ورقةُ شجرةٍ
وتنبسطُ ما إنْ تُرخى طيّاتها،
كانَ جسدها ينتشرُ عبرَ غضارةِ الصّباحِ
وفي ريحه الصّافيةِ التي كانت تبدأ بالهبوبِ.

كانت الرّكبتانِ في صعودهما تلمعان كَقَمَرَيْنِ
يزغانِ في العَمامِ المحيطةِ بفَخْذَيها،
وتراجعَ ظلُّ ربلتي ساقَيها الممشوقِ،
والقدّمان تقوّستا وضاءَتَيْنِ،
وانتعثت مفاصلُها بالحياةِ
مثلما تنتعشُ حُلوقُ مَنْ يشربونَ.

في كأسِ الحوضِ كان جسدها
كشمرةٍ طازجةٍ في يدِ طفلٍ.
وفي بوتقةٍ سُرّتها كانت تتجمّعُ
كلُّ عَتماتِ هذه الحياةِ المنيرةِ.
ومن الأسفلِ كان يتصاعدُ ألنُّ المويجةِ

التي كانت لا تفتأ تندحرجُ صوبَ الرَدْفَيْنِ ،
حيثُ كانتُ تجري أحياناً موجاتٍ صامتات .
بيدَ أنَّ العَضْوَ الجنسيَّ كان يستريح
لاهياً وفارغاً ومنكشفاً ومُفَعِّمًا بالضياء
وخالياً من الظلالِ بَعْدُ ، أشبه ما يكونُ بأشجارٍ بتولا في نيسان .

وكانَ ميزانُ الكتفينِ الحيويِّ
قد صارَ متوازنَ الكتَفينِ على خطِّ جسدِها الصاعد
من الحوضِ كماءٍ نافورة ،
والذي كانَ يُعاوِذُ السَّقوْطَ متردداً حيالَ ذراعيها
بأسرعَ ممَّا يسقطُ شلالُ الشعرِ .

وببطءٍ راحَ يَنْبُثُ الوجهَ ،
طالِعاً من الظلِّ الموجزِ الذي كان هو مُطْرِقاً فيه ،
ناهضاً ببالِغِ النَّقاءِ في استقامتِهِ ،
وتشكَّلَ الذَّقْنُ ناتئاً قليلاً .

وعندما انبسطَ عُنُقُها كخرطومِ ماء ،
أو كغُصْنٍ يجري فيه النُّشْجُ ،
انبسطَ الذَّرَاعانِ بدورِهما

كما ينبسطُ عنقُ بَجْعَةٍ تبحثُ عن الجُرف .

ثمّ، في فجرِ ذلكَ الجسدِ، فجرِ كانَ ما يزالُ مكتنفاً بالظُّلُماتِ،
هبتْ أولى التَّسائمِ مثلَ رِيحِ صباحيّةٍ،
وفي شبكةٍ عروقتها المُرَهَفَة،
تعالى خريزٌ وبدأ الدَّمُ يَصْخَبُ،
مغطياً أعمقَ مواطنِ الجسدِ ذاكَ .
وكبرتْ تلكَ الرِيحُ، وفي نهايةِ المطافِ أَلْقَتْ
بأنفاسها كلّها في فتوةِ التَّهْدِينِ،
فوهبتُهما امتلاءً وفيهما اندفَعَتْ ؛
فقطّرا جسدها الخفيفَ إلى الشَّاطِئِ
هُما الممثلتان بالأقاصي كَشْرَاعَيْنِ .

هكذا وَطِئَتِ الإِلاهَةُ اليابسةَ .

ووراءها،

هي التي كانت تستكشفُ على عجلٍ الشواطئَ الناشئة،
شهدتِ الصَّيْحَةَ بِكامِلها
انبثاقَ الغصونِ والأزهارِ ساخنةً وملؤها انفعال،
كانتْها وَلَدَتْ من عناقٍ؛ والإِلاهَةُ تمشي وتركض .

لكنْ عندما أَقبلتِ الهاجرةُ، أثقلُ الساعاتِ طُرّاً،
إنتفضَ البحرُ من جديد
وألقي على الشاطئ، في المكانِ نفسه،
دلفيناً ميتاً فاغرَ البطنِ أحمر.

طست الأوراد^(١)

رأيت الغضب يشتعل، رأيت صبيين
ينصهران في كتلة واحدة،
معجونة من الحقد تندرج على الأرض،
كحيوان يدهمه سرب من التحل؛
رأيت ممثلين ومهرجين محتشدين،
وخيولاً مسعورة تسقط على حين غرة،
زائغة النظرة، كاشفة عن أسنانها،
وكأن جماعها توشك على الخروج من أشداقها.

(١) كتبها في كابري في عيد رأس السنة ١٩٠٧ وأرسلها هي و«ألكسيس» (القصيد ما قبل السابقة) إلى الشاعر هوفمانستال، الذي اعتبر «طست الأوراد» القصيدة «الأكثر تقدماً» لريلكه، ومع ذلك فقد نشر، في مجلة «الصبح Der Morgen»، «ألكسيس» وحدها، ربما لضيق المجال. وتؤكد صديقة لريلكه، هي السيدة باولا ن. ريكارد Paula N. Riccard، في مذكراتها، في صفحة مؤرخة في ١٥ شباط/فبراير ١٩٢٦، أن ريلكه كتب «طست الأوراد» قبل هذا التاريخ بخمسة وعشرين عاماً على أثر شجار عنيف بين شاتين شهوده هو، وهاله عنفه حتى أنه التجأ إلى المنزل ووجد عزاءه في طست مملوء بالورد كان موضوعاً على الطاولة. وحتى إذا كان مشكوراً في دقة التاريخ الذي تتقدم به رواية السيدة بيكارد، فهي تذكرنا بلجوء ريلكه بالفعل إلى النزعة الجمالية في العديد من قصائد مجموعته هذه. (ملاحظة من المترجم: اخترت «طست الأوراد» مقابلاً لـ Rosenschale، لأن الأمر لا يتعلق بمزهرية توضع فيها الأزهار مع سوقها الصغيرة، بل بآنية عريضة تُنثر فيها أوراق الأوراد، طرية كانت أم جافة. وكانت العرب تستخدم لهذا الغرض ولأغراض مشابهة إناء يدعونه «الجام»، سوى أنه من الفضة، وأحياناً من الذهب. ولأن قصيدة ريلكه لا تتضمن أدنى إشارة إلى ذلك فلم أختر عنواناً من قبيل «جام الأوراد».)

لكنك تعرف الآن كيف تنسى هذه الأشياء،
فأمامك مملوء طست الأوراد،
هو لا ينسى ومتلئ حتى الحواف
بهذا الكثر الشاسع: كيف نكون، وكيف نعرف الانحناء،
والحضور والهيئة وما لا يمكن أن يوهب،
ما يمكن أن يكون كنزنا نحن، وشاسعاً في نظرنا نحن أيضاً.

حياة لا صخب فيها، انفتاح دون انتهاء،
نُشدان فضاء من دون اختلاس شيء من ذلك الفضاء
الذي تقضيه من حولنا الأشياء،
كيان بلا أطر ولا حدود، فضاء طلق،
حميمية فحسب، مفعمة بحنان نادر،
ومن ذاتها تستضيء بكاملها؛
أترانا نعرف شيئاً كهذا؟

وهذا أيضاً: أن شعوراً يمكن أن يولد
لا لشيء إلا لأن التوحيات تتلامس؟
وهذا أيضاً: أن يفتح تويج كمثل جفن
تكون تحته أجفان أخرى
منطقة كأن عليها أن تخفي

بَنُومِهَا الْمُتَعَدِّدِ^(١) مَضَاءَ نَظَرٍ جَوَانِيَّةٍ .

وْخُصُوصاً هَذَا : أَنَّ التَّوْرَ

يَنْبَغِي أَنْ يَخْتَرِقَ التَّوْجِيحَاتِ هَذِهِ .

مِنْ أَلْفِ سَمَاءٍ ،

تُصَفِّي هِيَ بَبْطَاءِ أَدْنَى قَطْرَةٍ مِنَ الظَّلَامِ ،

وَفِي التَّمَاعِ نَارَهَا تَنْتَصِبُ وَتَتَأَثَّرُ

الشَّبَكَةُ الْمُنْفَعِلَةُ لِكُلِّ سَدَاءٍ .

وَانْظُرِ الْحَرَكَةَ فِي الْأُورَادِ :

إِيْمَاءَاتٍ تَتَأَرَّجُحُ فِي زَاوِيَةٍ هِيَ مِنَ الصُّغَرِ

بَحِيْثٌ لَنْ تُلَمَّحَ لَوْلَا أَنَّ شِعَاعَهَا

يَمْضِي مُتَشَرِّباً فِي قَلْبِ الْكُونِ .

أَنْظُرِ الْوَرْدَةَ الْبَيضاءَ هَذِهِ سَعِيدَةً بِتَفْتِيحِهَا

وَهِيَ هُنَا فِي أَوْرَاقِهَا الْكَبِيرَةِ الْفَاغِرَةِ

كَفَيْنُوسَ طَالِعَةٍ مِنْ مُحَارَتِهَا^(٢) ؛

وَهَذِهِ الَّتِي تَحْمَرُّ كَمَا لَوْ كَانَتْ مُضْطَرِبَةً

وَتَلْتَفِتُ إِلَى وَرْدَةٍ تَقِيْمُ أَبْعَدَ ،

(١) يُلَاخِظُ رَجُوعَ مُتَوَاتِرِ لَدَى رَيْلِكِهِ إِلَى رَمَزِ الْوَرْدَةِ وَكَذَلِكَ تَشْبِيهِهُ لَتَوْجِيحَاتِهَا بِالْأَجْفَانِ . فِلَالِي قِصَائِدِهِ الْفَرَنْسِيَّةِ ، الَّتِي تَحْمِلُ إِحْدَى مَجْمُوعَاتِهَا عُنْوَانُ «الْأُورَادِ *Les Roses*» ، هُنَاكَ الْبَيْتَانِ الشَّهِيرَانِ اللَّذَانِ وَضَعَهُمَا شَاهِدَةً لِقَبْرِهَ : «إِنَّهَا الْوَرْدَةُ ، يَا تَنَاقُضاً مُحْضاً/ مَا أَلْذَّ أَنْ تَكُونِي رِقَادَ لَا أَحَدٍ تَحْتَ أَجْفَانٍ كَهَذِهِ كَثِيرَةٍ» .

(٢) إِنْشَارَةً إِلَى لَوْحَةِ بَوْتِيشَلِي «وِلَادَةُ فِينُوسَ» . أَنْظُرِ الْقِصِيدَةَ السَّابِقَةَ فِي هَذِهِ الْمَجْمُوعَةِ .

ولأنَّ هذه الوردَةَ غيرُ حسَّاسَةٍ فهي تنكُمشُ في غَضارتِها؛
وانظرِ الوردَةَ الباردةَ تُدَثِّرُ بِنَفْسِها نَفْسَها،
قربَ الأورادِ المفتوحةِ المُلقيةِ بعيداً عنها كلَّ رداء .
وما تنزعُه هذه الأورادُ ثَقِيلٌ وخَفِيفٌ،
كما يقدُرُ أن يكونَ كذلكَ طوراً فطوراً
جَنَاحٌ أو وَرْزٌ أو عِباءَةٌ أو قِناعٌ،
وانظرْ كيفَ تنزعُه : كأنَّها تفعلُ ذلكَ أمامَ الحَبِيبِ .

وأَيُّ شَيْءٍ لا يقدُرُ أن يكونَه الوردُ؟ : هذه الوردة
الصفراءُ المطروحةُ هنا مُجَوَّفَةٌ وعلى سعتها مفتوحة،
أما كانت قشرةَ ثَمَرَةٍ كانَ فيها هذا اللونُ الأصفرُ نفسه
هو العصيرُ، ولكنَّ أكثرَ كثافةً وحُمرةً ويكاد يكونَ برتقالياً أيضاً؟
وهذه الوردَةُ، أَكانَ كثيراً عليها أن تفتَحَ
ما دامَ لوئها الوردِيُّ الذي ينبو عن الوصفِ ما إنَّ لامَسَ الهواءَ
حتَّى اكتسَبَ ذلكَ المَذاقَ المرَّ الذي هوَ للجُبَّازِيِّ؟
وهذه التي هيَ مثلُ قماشِ الباتِستَةِ^(١)، أليستَ ثوباً
عابِقاً بَعْدَ بالرائحةِ الحارَّةِ النادرةِ
للقميصِ الذي رُمِيتَ بِصَحبَتِهِ

(١) الباتِستَةُ : قماشٌ قطنيٌّ أو كَتانِيٌّ رقيقٌ سُمِّيَ باسمِ صانِعِهِ (المترجم).

في ظلّ الصباح في الغابِ قربِ بركةٍ عتيقة؟
 وهذه الوردة التي كأنها خَزَفَ مصنوعٌ من حَجَرٍ عَيْنِ الشَّمْسِ،
 الوردة المنخفضة الشديدة الهشاشة ككأسٍ صينية،
 والتي تُغَطِّيها فراشاتٌ صغيرةٌ أُلقة، -
 وأخيراً هذه الوردة التي لا تَضُمُّ سوى نفسها.
 لكن أليست الأوراد كلها لا تَضُمُّ سوى نفسها، بمعنى ما،
 إذا كان احتواء الشيء نفسه يعني تحويل الواقع بأسره،
 الرِّيحِ والمطرِ واصطبارِ الربيع،
 والإثمِ والقلقِ واحتجابِ المصائر،
 وكلّ ظلمة الأرض في المساء،
 والغيومِ المتقلّبة، هربها وعودتها،
 وحتى التأثير غير الواضح للكواكب النائية،
 في عالمٍ جوانيٍّ يُمكنُ الإمساكُ به في يدٍ واحدة.
 الآن هذا كله يرقدُ بلا هُمومٍ في قلبِ الأوراد.

المحتوى

٧	كتاب الصّور
٩	القسم الأوّل من الكتاب الأوّل
٩	ديباجة
١٠	مشهد نيسانيّ
١١	إلى هانس توما في عيد ميلاده السّتين
١١	١ - ليلة مُقمِرة
١٢	٢ - فارس
١٤	كآبة فتاة
١٦	عن الصّبايا
١٩	نشيد التّمثال
٢١	الجنون
٢٣	العاشقة
٢٥	الخطيبة
٢٦	الصّمت

٢٨	الموسيقى
٣٠	الملائكة
٣١	الملاك الحارس
٣٣	الشَّهيدتان
٣٥	القديسة
٣٦	طفولة
٣٨	مشهد من طفولة
٣٩	الصَّبِي
٤١	المتناولون
٤٣	العشاء السَّرِّي

٤٥	القسم الثاني من الكتاب الأول
٤٥	ديباجة
٤٦	بمشابة تنويمة
٤٧	الكائنات أثناء الليل
٤٩	الجار
٥٠	جسر الكاروسيل
٥١	المتوحد
٥٢	الأشانتيون
٥٤	الأخير

٥٦	قَلَق
٥٧	شكوى
٥٩	عزلة
٦٠	نهارٌ خريفِي
٦١	ذكرى
٦٢	نهاية الخريف
٦٣	خريف
٦٤	في طَرْف اللَّيل
٦٦	صَلَاة
٦٧	تَقْدُم
٦٨	استشعار
٦٩	عاصفة
٧١	مساء في «سكانيه»
٧٣	مساء
٧٤	السَّاعَة الحَرِجَة
٧٥	مَقْطُوعَتَان
٧٧	القسم الأول من الكتاب الثاني
٧٧	ديباجة
٧٨	البشارة

المجوس الثلاثة	٨١
في الدَّير	٨٥
يوم الحساب	٨٨
شارل الثاني عشر يجتاز أراضي أوكرانيا	٩٦
الابن	١٠٢
القياصرة:	١٠٧
١ - كان ذلك في العهد الذي انبثقت فيه المرتفعات	١٠٧
٢ - في كلِّ مكانٍ كانت طيورٌ عملاقة	١٠٩
٣ - كان خدمه يُغذَّون ويُسَمَّنون	١١١
٤ - هذه هي الساعةُ التي تُعاینُ الإمبراطوريَّةُ فيها	١١٣
٥ - لم يمتِ القيصر الشَّاحِبُ الأسارى بالسَّيف	١١٥
٦ - الآنَ أيضاً في صحائفِ الفضة تلك	١١٧
أغنية لابن أمير	١٢٠
آل كولونا	١٢٥

القسم الثاني من الكتاب الثاني	١٢٩
شذرات الأيام الضائعة	١٢٩
الأصوات:	١٣٣
- استهلال	١٣٣
١ - أغنية المتسول	١٣٤

- ٢ - أغنية الأعمى ١٣٥
- ٣ - أغنية السكران ١٣٦
- ٤ - أغنية المتحر ١٣٧
- ٥ - أغنية الأرملة ١٣٨
- ٦ - أغنية الأبله ١٣٩
- ٧ - أغنية اليتيمة ١٤١
- ٨ - أغنية القزم ١٤٢
- ٩ - أغنية المجذوم ١٤٣
- التوافير ١٤٥
- القارىء ١٤٨
- المتأمل ١٥٩
- مشهد من ليلة عاصفة : ١٥٣
- استهلال ١٥٣
- ١ - في ليالٍ كهذه يمكنُ أن تُلاقى ١٥٤
- ٢ - في ليالٍ كهذه تفتُحُ السجون ١٥٤
- ٣ - في ليالٍ كهذه تسري النيران ١٥٥
- ٤ - في ليالٍ كهذه، كما كان يحدث ١٥٦
- ٥ - في ليالٍ كهذه يتولّد لدى المرضى ١٥٦
- ٦ - في ليالٍ كهذه تشابه المدنُ كلّها ١٥٧
- ٧ - في ليالٍ كهذه ينتبه المُحتَضرون ١٥٨

١٥٨	٨ - في ليالٍ كهذه تكبرُ / شقيقتي الصَّغيرة
١٦٠	العمياء
١٦٦	جَنَاز
١٧٦	خاتمة
١٧٧	قصائد جديدة [القسم الأول]
١٧٩	أبرؤو القديم
١٨١	شكوى فتاة
١٨٣	أغنية عشق
١٨٤	من إيرانًا إلى صافو
١٨٥	من صافو إلى إيرَنا
١٨٦	من صافو إلى ألكايتوس
١٨٨	قبر فتاة
١٨٩	قربان
١٩٠	أصبوحة شرقية
١٩٢	أبيشاج
١٩٥	داود يغني أمام شاول
١٩٨	إجتماع يشوع
٢٠١	رحيل الابن الضال
٢٠٣	بستان الزيتون

٢٠٦	المنتحبة
٢٠٨	غناء النساء للشاعر
٢١٠	موت الشاعر
٢١٢	بوذا
٢١٤	ملاك المِزولة
٢١٦	الكاتدرائية
٢١٨	البوابة
٢٢١	النجمة
٢٢٣	السُّرادق
٢٢٥	الله في العصر الوسيط
٢٢٧	مُشرحة
٢٢٩	السّجين
٢٣١	الفهد
٢٣٣	الغزالة
٢٣٥	وحيد القرن
٢٣٧	القديس سيباستيان
٢٣٩	الواهب
٢٤١	الملاك
٢٤٢	نواويس رومانية
٢٤٤	البَجعة

٢٤٦	طفولة
٢٤٨	الشاعر
٢٤٩	نسيج مخزّم
٢٥١	مصيرُ امرأة
٢٥٣	المتماثلة للشفاء
٢٥٤	الرائدة
٢٥٦	تاناغرا
٢٥٨	المرأة التي صارت عمياء
٢٦٠	في مُنتَزَه أجنبيّ
٢٦٢	رحيل
٢٦٣	تجربة الموت
٢٦٥	أرطنسيّة زرقاء
٢٦٧	قُبيل مطر الصّيف
٢٦٩	في الصّالة
٢٧١	المساء الأخير
٢٧٣	صورة أبي في شبابه
٢٧٥	صورة ذاتيّة في العام ١٩٠٦
٢٧٧	المَلِك
٢٧٩	إنبعاث
٢٨١	حامل الرّاية

٢٨٣ الكونت الأخير من آل برديدوده يُفلت من قبضة التّرك
٢٨٥ المومس
٢٨٧ سلّم بستان البرتقال
٢٨٩ عربة الرّخام
٢٩١ بوذا
٢٩٣ نافورة في روما
٢٩٥ لعبة الخيول الخشبيّة
٢٩٧ الراقصة الإسبانيّة
٢٩٩ البُرج
٣٠١ السّاحة
٣٠٣ رصيف «الروزير»
٣٠٥ دير المترهّبات
٣٠٨ موكب العذراء
٣١١ الجزيرة
٣١٤ قبور محظّيات
٣١٨ أورفيوس، أوريديس، هرمس
٣٢٥ ألكستيس
٣٣٢ ولادة فينوس
٣٣٧ طُنّت الأوراد

هذا الكتاب

لم يكن راينر ماريا ريلكه متكيفاً وحقبتنا. ولم يفعل هذا الشاعر الغنائي الكبير سوى أن قاد الشعر الألماني إلى الكمال لأول مرة في تاريخه. لم يكن إحدى ذرى عصرنا هذا، بل واحداً من تلك الأعمالي التي يسير عليها مصير الفكر الإنساني من عصر إلى عصر. إنه ينتمي إلى السيرة الطويلة الأمد للتراث الألماني لا إلى راهنه... ولا يحتاج المعنى [في أبيات ريلكه]، حتى ينمو، إلى الاحتماء بجدار أية أيديولوجية، ولا أية نزعة إنسانية، ولا أي نظام فكري، بل هو ينبثق بلا دعامة، من أية جهة كانت، معلقاً هكذا، ومعهوداً به دوماً، وبمنتهى التحرر، إلى حركة الفكر.

الروائي النمساوي روبرت موزيل Robert Musil، ١٩٢٧

ISBN 978-3-89930-336-9



9 783899 303360



كلمة
KALIMA

المعارف العامة
الفلسفة وعلم النفس
الديانات
العلوم الاجتماعية
اللغات
العلوم الطبيعية والدقيقة / التطبيقية
الفنون والألعاب الرياضية
الأدب
التاريخ والجغرافيا وكتب السيرة